А. Некрасов

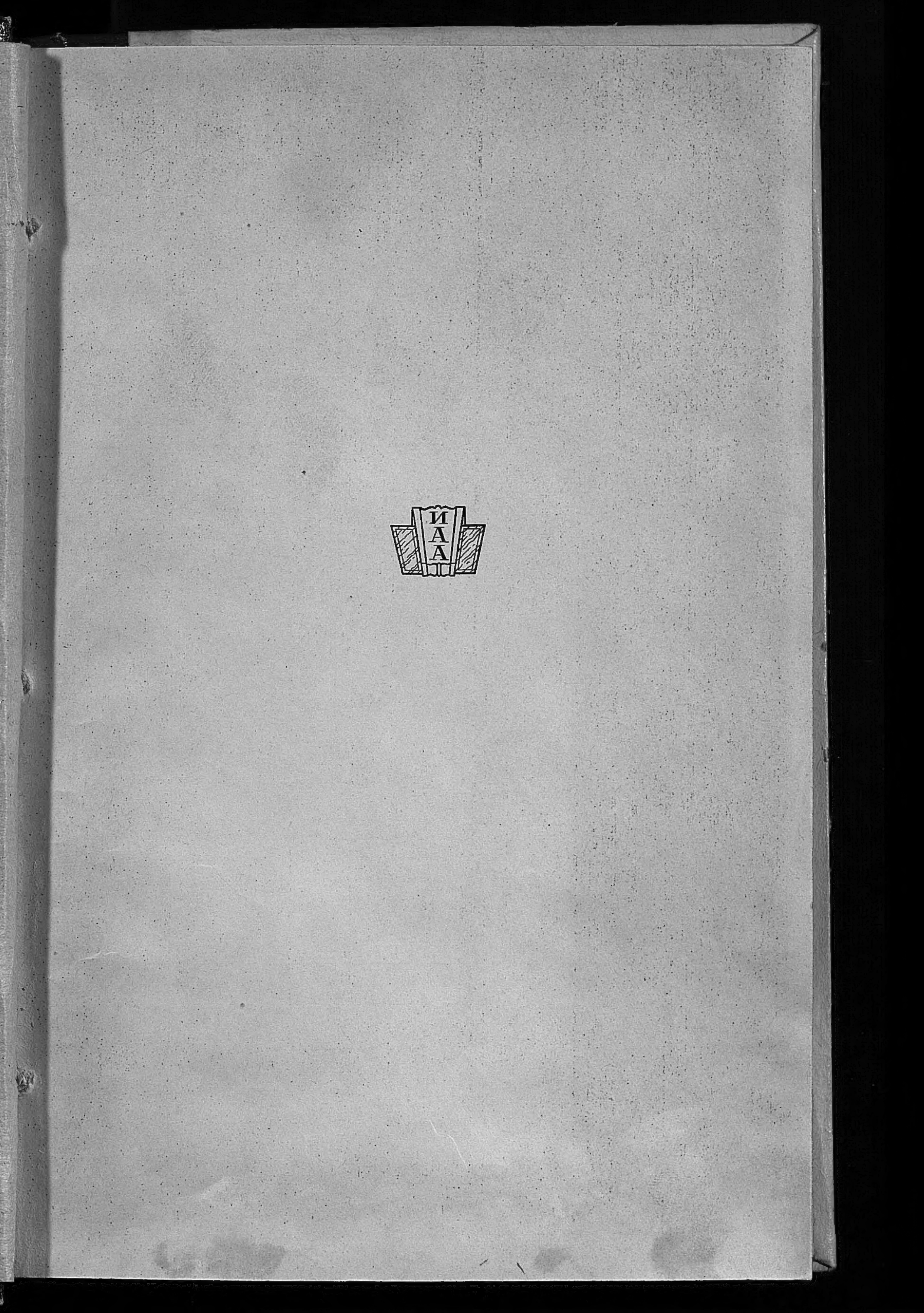
Очерки по истории древнерусского зодчества XI - XVII века.

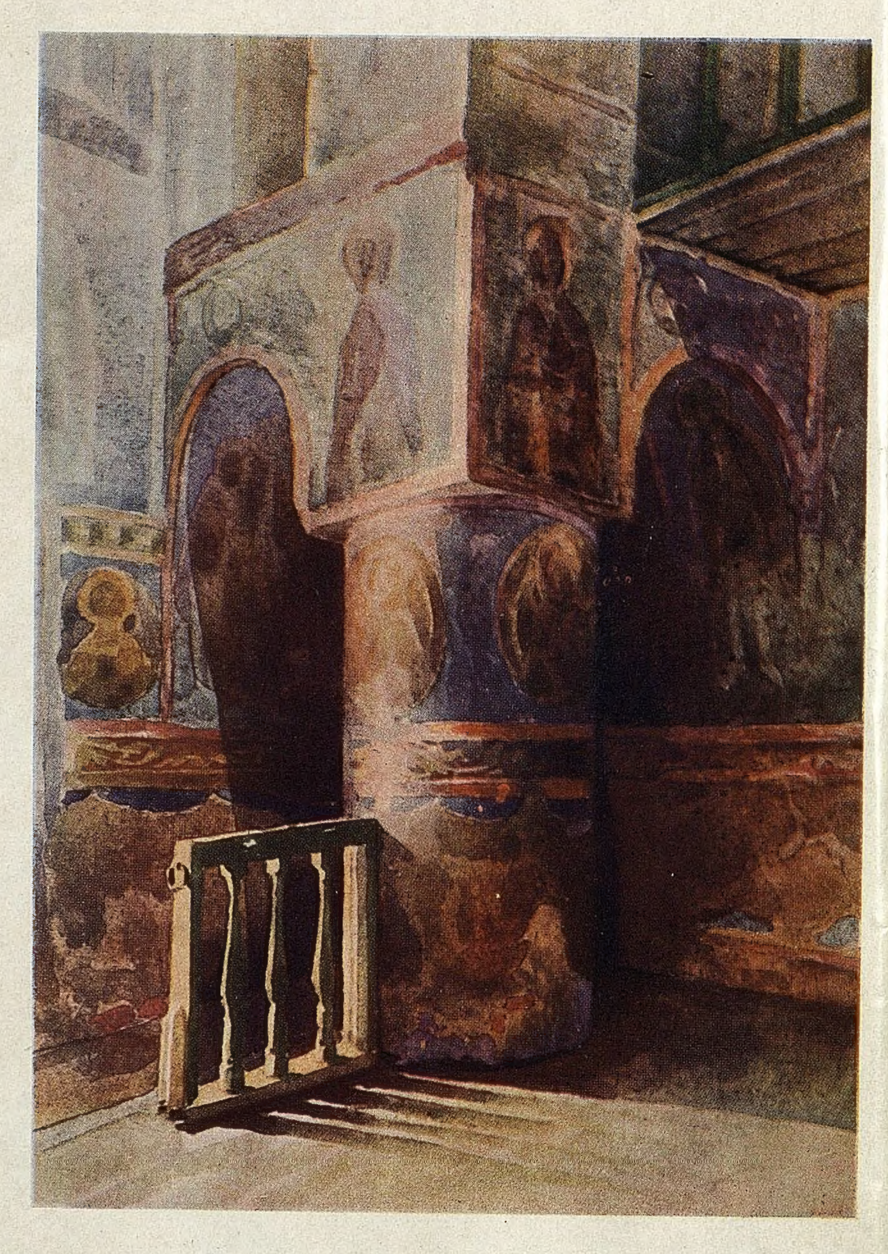
1979 / ч
1980 / соц
1981 / соц
соц
прм
93 / тум
сх

84 / [illegible] / кц
1988 / соц
1989 / спр
90 / тех
92 / соц

93 / соц
94 / соц
97 / соц
соц
~
сх
98 / МВД

2001 / тум
12 / тум
99 / тир
[illegible]


ИАА



Церковь в с. Волотове близ Новгорода.
Этюд юго-западного угла церкви

А. И. НЕКРАСОВ

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ДРЕВНЕРУССКОГО ЗОДЧЕСТВА

XI–XVII ВЕКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ
МОСКВА · MCMXXXVI

ОРНАМЕНТАЦИЯ КНИГИ
ХУДОЖНИКА
ГЕОРГА ФИШЕРА



ВВЕДЕНИЕ



НТЕРЕС к архитектуре появляется на Руси уже в самой глубокой древности. Простейшее и, так сказать, классическое его выражение — упоминание летописей о построении или гибели зданий, главным образом церквей. Изредка встречаются и специальные более пространные повествования на эту тему.

Так, в Ипатьевской летописи под 1178 годом собраны сведения о строительной деятельности Андрея Боголюбского, разбросанные в других летописях по годам постройки. Так как Ипатьевская летопись — южная, а постройки относятся к истории северо-западной Руси, то, по всей вероятности, мы здесь имеем дело со специальной сводкой отдельных сведений или с письмом, посланным на юг, с рассказом о гибели Андрея Боголюбского, а заодно и с описанием созданных им архитектурных художественных произведений. Приподнятость тона изложения свидетельствует о впечатлении, произведенном на современника этими постройками, в которых он видел не только произведения искусства, но и выражение могущества княжеской власти.

Много позднее встречается так называемая Ермолинская летопись, составленная в 1472 году и заканчивающаяся рассказом о художественной деятельности В. Д. Ермолина — московского архитектора и скульптора (или, может быть, только предпринимателя в области этих искусств). Нет сомнения, что летопись составлена если не самим Ермолиным, то во всяком случае для него; она возвеличивает его деятельность и рассматривает ее, как завершение всего предшествующего исторического процесса.

Уже ранняя летопись отметила значение личности художника, причем не только упоминанием его имени, как, например, зодчего Петра в начале XII века в Новгороде или князя Святослава, строителя («сам бе мастер») собора Юрьева Польского в 1233 году. Ипатьевская летопись, говоря под 1259 годом о скульптурной обработке стен в городе Холме, называет строителя Авдея «хитрецом»,— этот термин сохранился вплоть до XVI века для обозначения искусных художников. («Бе некий юноша хитр», говорит повесть XVI века о мастере, ковавшем крест.)

Конечно, вовсе не надо думать, что в русской древности была попытка какой-либо сводки исторических сведений о произведениях искусства, что-нибудь вроде античного Павзания или ренессансных Вазари и ван Мандера[1]. Лишь к XVII веку относится третья новгородская летопись, так называемый «Летописец новгородский церквам...»,— первая попытка свода источников по истории новгородского зодчества. Весьма часто даже о замечательных памятниках не сохранилось достоверных исторических сведений. Так, мы не знаем года создания Дмитриевского собора во Владимире (конец XII века) и лишь по косвенным соображениям устанавливаем этот год, догадываясь также о том, что история его создания была изложена, но исчезла вместе с соответствующим листом текста протографа, которым пользо-

[1] Авторы, создавшие крупные своды сведений о художниках и художественных произведениях; эти своды являются источниками для построения истории искусств.

вались все остальные летописи (события 1197 года). Еще более замечательно то, например, что в летописи и в иных источниках совершенно отсутствует история построения колокольни Ивана Великого, и лишь надпись под ее куполом указывает, что «храм совершен и позлащен в 1600 году». Эта дата говорит лишь об окончательной отделке здания.

До XVI века нет еще попыток вывести какие-либо теоретические положения или сформулировать какую-либо определенную точку зрения по вопросам искусства. Даже в отношении технических правил искусства, особенно зодчества, навык и обучение работе «из-под руки», т. е. на практике, явно преобладали над теоретическим изучением закономерностей. Так, приехавшие в конце XV века Аристотель Фиораванти и другие итальянцы многому научили русских в строительной технике; никаких же технических руководств по архитектуре от XVI века и предшествующих эпох до нас не дошло.

Лишь в XVII веке выучка архитектуре начинает приобретать какую-то систему: делаются попытки создать чертежи (которые, впрочем, более напоминают эскизы здания и его деталей), входит в обычай делать модели. Но это совершалось уже на исходе древнерусского зодчества. Строительная наука начала нарождаться одновременно с появлением новых, европейских стилей, когда о древнерусской архитектуре на время забыли. Воспоминание о ней постепенно начинает находить себе место в дальнейшем развитии русского зодчества.

Паразитирующая, стремящаяся к чувственным наслаждениям, аристократия середины XVIII века пытается в творчестве Растрелли овладеть старыми формами церковного пятиглавия.

Позднее, во второй половине XVIII века, Баженов и Казаков, выразители идеологии хозяйничающего на земле крепостнического дворянства, органически продолжают развитие древнерусской архитектуры, в похвалу которой Баженов произносит специальную речь.

В первой половине XIX века усиление буржуазии, создавшее угрозу интересам крупного феодального дворянства, толкнуло последнее на путь использования древнерусского искусства в качестве средства пропаганды «прекрасного прошлого» и «незыблемости основ».

В этой области, наряду с практической художественной деятельностью таких лиц, как архитектор Тон, следует отметить первые попытки систематического изучения и издания памятников древнерусского искусства.

Мы имеем в виду публикации, связанные с именами Снегирева, Мартынова, Рихтера и др. Строганов публикует исследование о Дмитриевском соборе и, несомненно, оказывает влияние на молодого, романтически и народнически настроенного, Буслаева. Во второй половине XIX века появляется официальное монументальное издание — «Древности Российского Государства», являющееся явным отражением феодальной реакции. Тот же характер, и в еще большей степени, имеют выпуски «Древностей Белоруссии», изданные Батюшковым.

Все эти издания потеряли свое значение лишь сравнительно недавно, в связи с углубленными исследовательскими работами, новыми открытиями и новыми способами точных репродукций.

Изучением архитектуры занялись в XIX веке специалисты-архитекторы, крупная научная заслуга которых заключается в опубликовании и предварительной разработке материала. В середине XIX века выступил Рихтер, позднее Султанов и Павлинов; особенно много для археолого-технического изучения новгородского зодчества сделал Суслов; за ним последовали Горностаев, Покрышкин и др. Началось особое, не только археолого-техническое, но и типологическое изучение архитектуры, несомненно стоящее в зависимости от иконографической школы искусствознания, созданной Кондаковым. Поскольку момент иконографии составляет один из компонентов стиля, подобное изучение имеет свои основания и крупные заслуги. В наше время ту же линию исследовательской работы с успехом ведут Романов

и др., разрабатывающие для истории искусства материалы древней архитектуры, как одной из форм идеологии.

Однако сами по себе представители археологии, техники и инженерии остались чужды задачам искусствознания и его методам, притом настолько, что весьма трудно различить какую-нибудь динамику принципов их исследований на протяжении последнего пятидесятилетия, несмотря на «выявление» и издание громадного числа памятников. Архитекторами же в первую очередь была осуществлена идея «охраны памятников искусства и старины», и в этом отношении их заслуга перед наукой огромна.

В то время как университетская наука конца XIX века в лице Буслаева и Кондакова становилась на националистическую точку зрения в об'яснении древнерусской живописи, высоко одаренный самоучка Забелин сделал то же самое для архитектуры своей небольшой книжкой «Черты самобытности в древнерусском зодчестве», появившейся на грани XIX и XX веков. Это было последнее талантливое произведение в духе народнического романтизма Буслаева. Чрезвычайно цельное по своей идее, оно вызывало к себе доверие и стало прямо-таки каноническим в буржуазной науке, хотя исходило из некритически принятых общих положений. Забелин пытался об'яснить происхождение каменного русского зодчества из «национального» деревянного, приложив эту теорию прежде всего к такому оригинальнейшему созданию, как храм Василия Блаженного.

Сам Забелин был все же очень осторожен в отношении ряда деталей своей теории и выводов из нее; последователи же его (Горностаев, автор этих строк в свое время и др.) поступали с меньшей осторожностью. В результате теория Забелина совершенно устранила прежние суждения о храме Василия Блаженного, в том числе знаменитого французского архитектора Виолле ле Дюка (см. его «L'art russe»), и предопределила мнение науки на десятки лет, хотя Забелин был совершенно чужд искусствоведческому методу. Конечным (и вместе с тем основным) об'яснением такого успеха, кроме отмеченной уже талантливости самого про-

изведения, является его явно выраженная идеология, соответствовавшая политической обстановке момента: книга появилась в период широкого размаха национализма и торжества реакции перед революцией 1905 года. Этому национализму соответствует современная Забелину живопись, представленная творчеством таких исключительно одаренных художников, как «византинист» В. Васнецов, пропагандист Московской «святой Руси» с ее Сергием Радонежским — Нестеров, эпик «народных масс» — Суриков, апологет «русской натуры» Александра III.

Интересно, что известный историк русской церкви академик Голубинский не присоединился к теории Забелина, правильно видя в источниках русских каменных шатровых храмов романо-готическую струю. Голубинский надолго остался одиноким в своем мнении.

В изучении древнерусского зодчества наряду с интересом к Новгороду, проявлявшимся со стороны и реакционно-феодальных и прогрессивно-промышленных кругов, повышается интерес к Москве XVI и XVII веков. Идущий от умеренного демократизма Буслаева, «народнический» романтизм Забелина оказывается на службе у реакционной идеологии.

Деятельность Забелина соприкасается с тем временем, когда история древнерусского зодчества уже стала предметом систематического и методического организованного изучения, вошла в состав высшего образования, хотя специальная кафедра учреждена еще не была.

Вместе с изучением древнерусской архитектуры начинается и использование ее в архитектурной практике. Если во второй половине XIX века мы имеем дело с подражанием XVII веку и «народной» избе (ропетовский стиль), то в XX веке дело меняется. Новгородский стиль зодчества воспроизводится в свободных вариантах в усадьбах аристократии (Марфо-Мариинская обитель, имения Юсуповых, Харитоненко и др.) и в старообрядческих кварталах городов (Москвы, Орехово-Зуева и др.). Интерес к живописному элементу и декоративности заставляет обращаться к этим

сторонам древнерусского искусства. В подражание ему А. В. Щусев строит Рязанский вокзал в Москве.

«История русского искусства» под редакцией Грабаря, в отношении к архитектуре оставаясь в плену типологии и привлекательной идеи Забелина, впервые дает более или менее связную картину древнерусского зодчества, представленную к тому же в отличном литературном изложении.

В недрах московского университета было предпринято научно-методическое изучение истории древнерусского зодчества, но не с точки зрения конструкции и техники, а в разрезе идеологического содержания. Эта работа стала особенно значительной после Октябрьской революции, создавшей широчайшие возможности для научных исследований. Пересмотрена была от начала до конца вся ранее принятая схема эволюции древнерусской архитектуры, восстановлены забытые страницы некоторых старых исследований. Рядом с Киево-Черниговской областью поставлена забытая Галицко-Волынская, Новгород отделен от Пскова, подробно освещено значение Белоруссии. В совершенно новом свете предстала ранняя Москва, начиная с начала XIV века. Меньшее значение придается итальянцам в XV—XVI веках, зато подробно освещен XVI век.

Деятельность Центральных государственных реставрационных мастерских Наркомпроса РСФСР, реставрационные работы Моргилевского на Украине и др. дали возможность построения научной концепции.

Марксистско-ленинская методология, рассмотрение зодчества как своеобразного средства классовой борьбы поставили изучение древнерусской архитектуры на надлежащие исторические рельсы. Начали появляться работы, приближающиеся к марксистскому искусствознанию (исследование Брунова о хорах в древнерусском зодчестве и др.).

Однако было бы преувеличением сказать, что какая-либо вполне выдержанная марксистская работа в этой области уже существует.

Обращаясь к содержанию данной работы, автор считает необходимым прежде всего подчеркнуть, что она не охваты-

вает архитектуры всех народов, населявших древнюю Русь,— такая задача вряд ли по силам для одного исследователя. В данной же работе речь идет главным образом об архитектуре великорусской, памятники которой, бесспорно, лучше сохранились и более изучены; наряду с этим автором отмечены и основные памятники архитектуры Украины и Белоруссии. Обращаться к зодчеству других народов древней Руси, как и к зарубежному зодчеству, автор считал необходимым лишь тогда, когда возникал вопрос о генетике того или иного стиля (например в случаях с камскими болгарами, Кавказом, финским зодчеством и т. п.).

В соответствии с идеологией феодализма в архитектуре той эпохи (и не только на Руси) ведущую роль как в стилистическом, так и в техническом отношении играло зодчество культовое. Оно было сферой творчества архитекторов, на него тратились крупные средства, здесь употреблялись в качестве материала камень и кирпич, обеспечившие сохранность памятников, которые к тому же и поддерживались более тщательно. Последнее обстоятельство — лучшая сохранность памятников — привело к тому, что и без того весьма высокий удельный вес культового зодчества древней Руси получил еще большее выражение в настоящей работе.

Что же касается гражданского зодчества, то здесь охвачены все сохранившиеся ведущие памятники его.

Где не было возможности опираться на самые памятники, автор обращался к старым чертежам, литературным текстам, раскопкам, лингвистическим истолкованиям (это особенно касается XI века). Исключительно на материале подобного рода пришлось основываться при упоминании народной архитектуры, памятников которой от времени раньше XVIII века не сохранилось вовсе, как автор уже имел случай показать в своей книге «Русское народное искусство» (М. 1924). Бесспорно, что М. Н. Покровский ошибался, когда относил севернорусский крестьянский дом к какой-то исключительной архаике (см. об этом в самой книге). Тем не менее, можно представить себе строительные тенденции русской народной архитектуры, к которым автор

и обращается в надлежащих местах своего изложения. Однако автор не думает, что ему удалось дать исчерпывающий анализ народного творчества и всех путей развития зодчества, в том числе и гражданского. Для этого требуются еще обширные научные исследования, длительная работа, которую, добавим, нельзя откладывать.

Книга написана до опубликования замечаний товарищей Сталина, Жданова и Кирова по поводу конспекта учебника по истории СССР, и в ее исторической установке нет, конечно, той четкости, которой мы вправе требовать от всякой работы, вышедшей после их опубликования. Хотя автор стремился не втискивать факты в схему и не рассматривает царизм как орудие торгового капитала, стараясь показать громадную роль государства, как рычага классовой борьбы, временами прямо противореча Покровскому, однако он должен признать, что не был вполне свободен от влияния его школы. Это сказалось в оценке крестьянских движений XI—XVII вв., которые автор неправильно характеризует как революции (стр. 68, 141, 186, 288, 351), повторяя этим известные формулировки Покровского.

Автор пытался всегда показывать обусловленность тех или иных архитектурных решений всей совокупностью исторической обстановки, а формальные и геометрические моменты рассматривать как выражение художественных воззрений данной эпохи[1]; все же он полагает, что данный опыт изображения внутренней эволюции древнерусского зодчества следует рассматривать лишь как очерки его истории.

Пусть читатели выскажут свое суждение о том, насколько автору удалось приблизиться к разрешению задачи, которую он стремился выполнить, не уничтожая при этом специфичности архитектуры как искусства.

[1] Архитектурно-художественная концепция автора содержит отзвуки той геометрической архитектурной эстетики, которая была разработана Цейзингом, Тиршем и Вольфом. Это проявляется в том, что геометрическая характеристика внутреннего пространства описываемых архитектурных сооружений в некоторых случаях заменяет действительный архитектурный анализ, раскрывающий идеологическое содержание художественного образа. Прим. ред.

ОБЩИЕ ТРУДЫ И ОБЗОРЫ НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Толстой и Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, тт. I—VI. СПБ. 1890.

Грабарь, История русского искусства, тт. I, II, V, VI.

Новицкий, История русского искусства, т. I. М. 1903.

Никольский, История русского искусства, т. I. М. 1915.

Никольский, История русского искусства. Берлин. 1923.

Некрасов, Византийское и русское искусство. М. 1924.

Некрасов, Конспект лекций по истории древнерусского искусства.

Некрасов, Атлас по истории древнерусского искусства, тт. I—III.

Reau, L'art russe, I. Paris 1921.

Alpatov und Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, I—II. Augsburg 1932.

Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoscovitischen Zeit. Berlin und Leipzig 1932.

Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moscau. Berlin und Leipzig 1933.

Boxton, Russian mediaeval architecture. Cambridge 1934.

Некрасов, Новейшая литература по истории древнерусского искусства («Древний мир», I. М. 1924).

Alpatov und Brunov, Die russische Kunstwissenschaft im Jahre 1925. „Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Goerresgesellschaft", I. Augsburg 1928.

Brunov, Russisch-bizantinische Architektur. Belvedere 1925.

Brunov und Alpatov, Die altrussische Kunst in der wissenschaftlichen Forschung seit 1914, „Zeitschrift für slavische Philologie", 1925, II, 3/4; 1926, III, 3/4.

Alpatov und Brunov, Neuere Forschungen. „Jahrbuch für Kunstwissenschaft", I. Leipzig 1926.

Necrassoff, Arbeiten zur Geschichte der altrussischen Kunst. „Slavische Rundschau", № 2. Prag 1930 и № 1 1931 г.

Necrassoff, Drei Kapitalwerke zur Geschichte der russichen Kunst. „Slavische Rundschau", № 6. Prag 1932.

Necrassoff, рец. соч. Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. „Slavische Rundschau", № 1. Prag 1934.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЭПОХА СЛОЖЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО ЗОДЧЕСТВА







ГЛАВА ПЕРВАЯ

ЖИВОПИСНЫЙ СТИЛЬ ЗОДЧЕСТВА XI ВЕКА

ЗОДЧЕСТВЕ дохристианского периода древней Руси нам известно очень мало. Различные литературные источники, говорящие о западных славянах, мало применимы к насельникам русской равнины. Не много данных можно извлечь и из памятников вещественного характера.

Раскопки, произведенные в Киеве, Чернигове и других местах, дают некоторое представление о рядовом деревянном строительстве начальной поры славянской культуры на территории нынешнего Союза ССР. Строительство это отличалось, повидимому, еще бо́льшим примитивизмом, чем элементарнейшая крестьянская изба нашего времени. Из Киево-Печерского патерика и других источников можно усмотреть, что в основе постройки лежал сруб, вкопанный в землю и имевший посреди глинобитный очаг без трубы. Замкнутое, почти без света, здание представляло полуизбу-полуземлянку незначительного об'ема, с централизованным пространством. О примитивности построек говорит и линг-

вистический анализ строительных терминов, встречающихся в древнейших текстах. Примитивное земледелие родового строя ни в коем случае не воспитывало тех собственнических вкусов промыслового и торгового крестьянства, которые создали грандиозные постройки северного дома. Искать в последнем реминисценции дохристианской русской архитектуры нет оснований.

На вопрос о существовании у наших предков языческих храмов следует, повидимому, ответить положительно. На основании раскопок можно предполагать, что капища представляли собою каменное овальное сооружение, в котором стоял идол.

Обращаясь к X—XI векам, мы встречаемся прежде всего с Киевским государством, образовавшимся на феодальных основах, в результате разложения родового строя, осложненного элементами рабовладения и работорговли. Языческая религия была использована княжеской верхушкой как средство подчинения масс, впоследствии окончательно закрепленное в христианстве.

С первых своих шагов христианское зодчество оказывается сложным в своей генетике, обусловленной причинами социального порядка. Земледельцы, об'единенные в поселенческие группы, торговцы-горожане, охотники-промышленники, ремесленники, местные представители феодальной аристократии (племенные князья и бояре, «старцы градские»), пришлые князья с дружинниками разного происхождения — вот сложный состав населения русской земли в X—XI веках, характеризующийся значительным классовым расслоением и пережитками родового строя. Естественно, что именно этот этап в истории русского зодчества отличается наиболее разнообразным стилем, который нужно рассматривать с эволюционной точки зрения, в связи с развитием и укреплением феодализма.

Компоненты начального русского зодчества изучены еще мало. В особенности это приходится сказать о Востоке, но и византийские источники не учтены в достаточной мере. Более всего мы принуждены говорить о греко-восточной,

малоазиатской архитектуре, менее о Кавказе и о романской архитектуре Запада, с которым Южная Русь была в тесных отношениях.

В этот период мы находим князей и дружину уже осевшими на землю, но в состоянии постоянной междоусобицы из-за территорий, на которых можно было бы собирать дань, охотиться и завладевать рабами для продажи их на восточные рынки.

Дань, торговля и военное дело об'ясняют характер и вкусы этой среды, лукавой и отважной, мстительной и склонной к примитивным радостям жизни жадной и расточительной одновременно, предприимчивой и недальновидной, выносливой физически и неспособной к предприятию, требующему выдержки и терпения, дорожащей подвластной территорией, где уже воздвигаются дорого стоящие здания, и при случае меняющей ее в жадной погоне за бо́льшими сокровищами.

С введением христианства древняя Русь входила, так сказать, в тесную семью окружавших ее народов. Через церковь удобно усваивались формы феодальных отношений, давно обычные для пришедших со стороны церковников. Но княжеско-дружинная среда и тем более массы населения, в силу своей консервативности, еще сохраняли элементы идеологии родовой эпохи. Как всегда, идеология отставала от своей социально-экономической базы.

Идеология князя слилась с вполне феодальной идеологией церкви лишь к концу XI века, как мы это увидим из рассмотрения памятников архитектуры.

От гражданской архитектуры этой эпохи до нас ничего не сохранилось. Только раскопки обнаружили не столько даже фрагменты, сколько следы каменных зданий. Их прямоугольные фундаменты, найденные в Киеве, не могут сказать ничего определенного ни о их массах, ни о внутренних пространствах. Литературные источники — русские, арабские и скандинавские — говорят об обширной «гриднице», куда можно было собрать несколько сот человек «гридей», т. е. телохранителей князя, и где стоял его пре-

стол, украшенный драгоценными каменьями. Возможно, что гридница Ярослава представляла одноэтажную залу с рядом внутренних столбов или колонн. Терем, в отличие от гридницы, был высокой, типа башни или павильона, постройкой, иногда с золоченой вершиной.

Среди раскопок великокняжеских дворцов в Киеве найдены остатки мрамора, шифера, поливных изразцов, мозаичных камешков и даже кусков фресок, что указывает на роскошную внутреннюю обработку зданий. Один текст XII века прямо говорит о росписях «повалуши» (позднее под этим именем стала известна холодная комната, нередко столовая).

Однако княжеский дворец часто состоял из деревянных построек в виде срубов, но уже не так примитивно вкопанных в землю, как это было у рядового обывателя. Постройки назывались множественным числом «хоромы», из чего видно, что они состояли из ряда срубов или клетей. Две клети соединялись в своих верхних этажах сенями, висящими над землей (их можно было обрубить или разобрать для спуска вниз покойника на санях, как требовалось ритуалом). Следовательно, хоромы бывали, по крайней мере, двух'ярусные; это подтверждается упоминанием горенки, т. е. «горней» (верхней) комнаты. Сени иногда подпирались столбами; на сенях князя нередко ставился его престол.

Описанное устройство деревянных хором было не только в княжеских дворцах, но и в домах дружинников и вообще лиц высших сословий. Нередко рядом с княжеским дворцом стоял придворный храм, сообщавшийся с дворцом посредством висячих переходов, которые шли на хоры храма или на его башню, где была лестница на хоры.

Можно представить себе, что эти высокие деревянные хоромы из отдельных клетей, с повалушами, горенками и златоверхими теремами, имели живописный характер, что еще более усиливалось благодаря присоединению каменных построек, возможно, носивших черты византийского (или греко-восточного?) зодчества. Из рассмотрения культовой архитектуры мы увидим, что деревянные части здания

соединялись с каменными; но в какой закономерности это происходило в гражданской архитектуре, сказать нельзя.

Мы уже видели, что внутренние пространства могли быть очень обширны и, конечно, живописны и декоративны. Следует предположить наличие печей со сводом, выложенным из кирпича, поскольку этому научили пришлые художники; но несомненно, что в ряде помещений, даже в княжеских хоромах, оставались еще первобытные очаги, о чем можно догадываться на основании текстов.

Тексты летописей говорят также о сторожевых башнях — «вежах», которые нужно представлять себе в виде очень высоких срубов из большого количества венцов.

Сколько-нибудь определенные суждения относительно стиля архитектуры можно вынести лишь из рассмотрения дошедших до нас конкретных памятников, которые целиком принадлежат культовому зодчеству.

Легенда говорит, что византийское христианство было принято русскими ради «красоты и радости» его внешнего выражения, т. е. храмового богослужения. Это сыграло известную роль в том, что княжеско-дружинная среда бросила на создание храмов громадные, легко нажитые средства, показав роскошь, которая не нашла повторения вплоть до XVIII века. Храмы должны были служить усыпальницами тщеславных князей и в то же время, нередко сообщаясь с княжескими теремами, составляли как бы часть дворца.

До нашего времени не сохранилась Десятинная церковь, выстроенная Владимиром в 991—996 годах в качестве усыпальницы княжеского рода. Из летописи известно, что строителями были греки и что утварь была вывезена из Херсонеса; но откуда пришли греческие зодчие, неизвестно. Несколько раз разграбленная, церковь сильно пострадала в 1240 году, во время взятия Киева татарами, когда от тяжести взобравшегося на ее кровлю народа рухнули своды. Летопись под 1300 годом говорит уже о полном разрушении церкви, упоминая о том, что она имела 25 верхов; но неясно, следует ли под этим понимать купола на барабанах.

В XVII веке из остатков Десятинной церкви митрополит Петр Могила построил небольшую церковь, а в XIX веке на месте этого храма был выстроен новый. Раскопки, произведенные в начале XX века, обнаружили части старого плана. Характерным для него являются три абсиды, не занимавшие всей длины восточной стены. Существует предположение, что это об'ясняется галлереями, которые шли вокруг храма, не имели абсид в своих восточных концах и построены лишь при Ярославе. Подковообразный план абсид указывает на малоазиатское происхождение памятника. Храм выстроен на особой платформе из дерева и известкового раствора, который, возможно, имитирует каменную выровненную площадку, привычную для строителей, приехавших с Востока. Те же черты основания мы встречаем и в некоторых других памятниках этой эпохи. Видеть здесь непременно кавказскую систему, как иногда думают, нельзя, но и на Константинополь это не похоже. Нужно думать, это техника горных областей. Далее мы увидим, что решение склоняется к Малой Азии. Внутренние переборки фундамента говорят о сложном членении храма, вероятно не только стенками, но столбами и, быть может, колоннами. Отделка храма в свое время была замечательна: мраморные и изразцовые облицовки, мозаичные полы и фресковая роспись. Церковь была снабжена и драгоценною утварью, неоднократно бывшей предметом грабительских вожделений князей. Кладка церкви, несомненно, была византийской, т. е. из тонкой кирпичной плинфы (кирпича) и толстых слоев серо-бурого раствора; обычные размеры плинфы 30 × 20 × 4 см. Название церкви об'ясняется тем, что Владимир назначил на ее содержание десятую часть своих доходов.

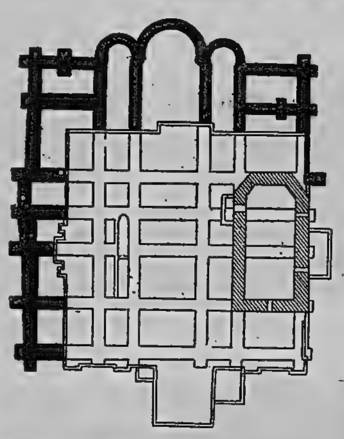


Рис. 1. Десятинная церковь, план

Нельзя высказывать никакого определенного суждения о стиле церкви. Если допустить наличие наружных галлерей и внутренних колоннад, почти квадратный план и совокупность многих куполов, несомненно поднимающихся пирамидой к центру, то Десятинная церковь должна была походить на собор Софии в Киеве и представлять центри-

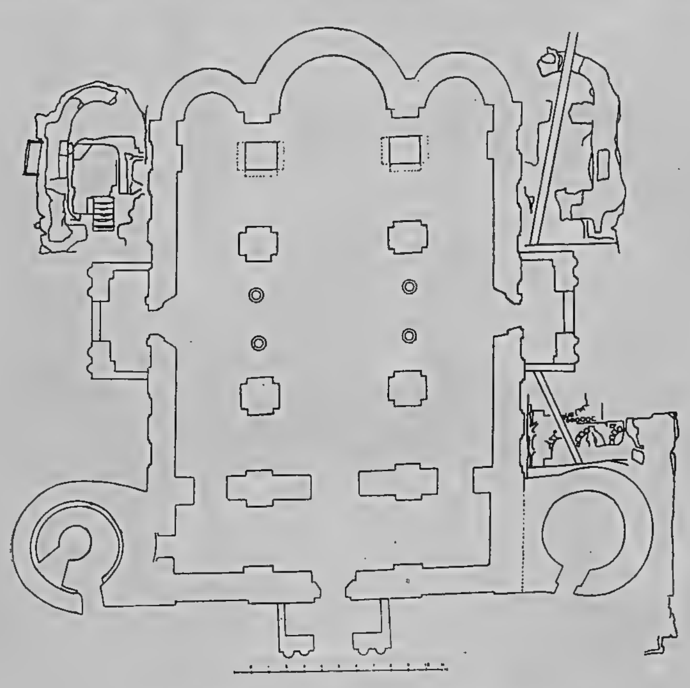


Рис. 2. Черниговский собор, план

ческую постройку с живописным, а не пластическим выражением.

Древнейшим памятником русского зодчества, дошедшим до нас, является Спасо-Преображенский собор в Чернигове, заложенный князем Черниговским и Тмутараканским (Тму-Таракань — возле Керчи) Мстиславом Храбрым, братом Ярослава Мудрого. Еще до того, в 1022 году, Мстислав выстроил храм в Тмутаракани. В момент смерти князя, в 1036 году, Черниговский собор был возведен на высоту

«яко на кони стояще досящи» (стоящему на коне достать). В течение времени собор был сильно искажен: надстроена его северо-западная башня и вновь выстроена юго-западная, совершенно разрушены пристройки с северной и южной сторон, бывшие усыпальницами.

Здание представляет собою типичную малоазиатскую купольную базилику — единственный образец на русской почве. Связь Тмутаракани с Малой Азией исторически доказана; несомненно, что этой связью об'ясняется тип храма.

Когда-то соединенная с дворцом посредством башни, базилика имела ряд небольших пристроек и, возможно, галлерей, а также покрытие по сводам с сильно поднятыми средними закомарами. Кладка горизонтальных полос, узких из плинф и широких из камня и раствора, довершала живописность общего впечатления, в котором ослаблялась пластика форм, как это было обычно в византийском зодчестве. Легкие отливы (или выступы) стен, со стоящими на них вереницами арочных окон и плоских ниш, дополняют игру света и тени. Ленты из тонких тяг врезаны в гладь лопаток — декоративное средство Востока, известное еще из древнего сассанидского искусства, где оно, однако, более монументально.

Храм был хорошо освещен, в отличие от того, что имеет место на Руси позднее. Внутренняя организация об'ема, согласно базилике, имеет динамическое продольное пространство в виде трех кораблей, тянущихся с запада на восток, разделенных не только кресчатыми (т. е. имеющими в плане крест) столбами, несущими своды, но и мраморными колоннами между ними. Колонны поднимаются до высоты хоров, на которых (над колоннами) находятся столбы сложной профилировки — с приставными тягами, что известно в малоазиатском зодчестве, напоминает романскую архитектуру и встречается также в Софийском соборе в Киеве. Боковые корабли когда-то во втором ярусе несли хоры на деревянных перекрытиях, что также известно в греко-восточном и романском искусстве. Хоры на западной стороне, над нартексом, лежат на кирпичных сводах. В восточных своих



Рис. 3. Черниговский собор, с востока

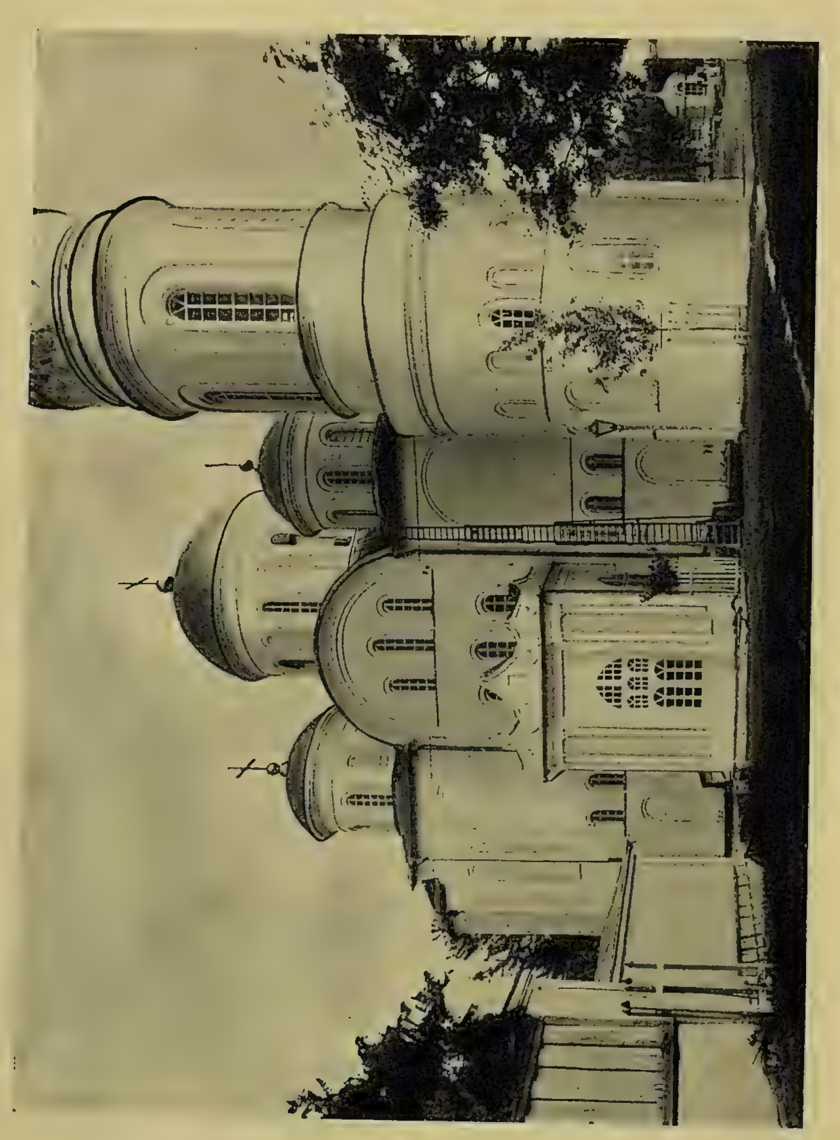


Рис. 4. Черниговский собор, с севера

концах хоры не выходят за пределы восточных столбов, несущих вместе с западными столбами на парусах барабан среднего купола, и дают место определенно выраженному



Рис. 5 Черниговский собор, внутри

трансепту, перерезавшему все здание и освещенному сверху донизу восточными угловыми куполами. Таким образом, трансепт не проходит под главным куполом, а лежит ближе к алтарю, по старой малоазиатской традиции.

При единой направленности движения в своем первом ярусе, пространство храма сложно как в горизонтальном,

так и в вертикальном направлении. Общая система хоров, делящая периферическое пространство храма на два яруса, с трех сторон охватывает центр, об'единенный куполом. Каждое пространственное членение имеет обильный самостоятельный приток света, который в то же время проникает в соседние пространства, дробясь и играя, создавая чисто живописные впечатления; этой живописности содей-



Рис. 6. Черниговский собор, разрез

ствует также четкость шиферных карнизов и разнообразие массивных пилонов, фигурных столбов хоров и круглых мраморных колонн под ними. Этот эффект сохраняется даже и поныне, несмотря на замурованные колонны и почти целиком исчезнувшую живопись.

Как во внешней массе, так и во внутренних пространствах мы видим по преимуществу выражение живописности. В Черниговском соборе отразилось эллинистическое искусство с его иллюзионизмом и чувственной живописностью.

Пропорции несут в себе те черты иррациональности, которые столь типичны для византийского зодчества. Если

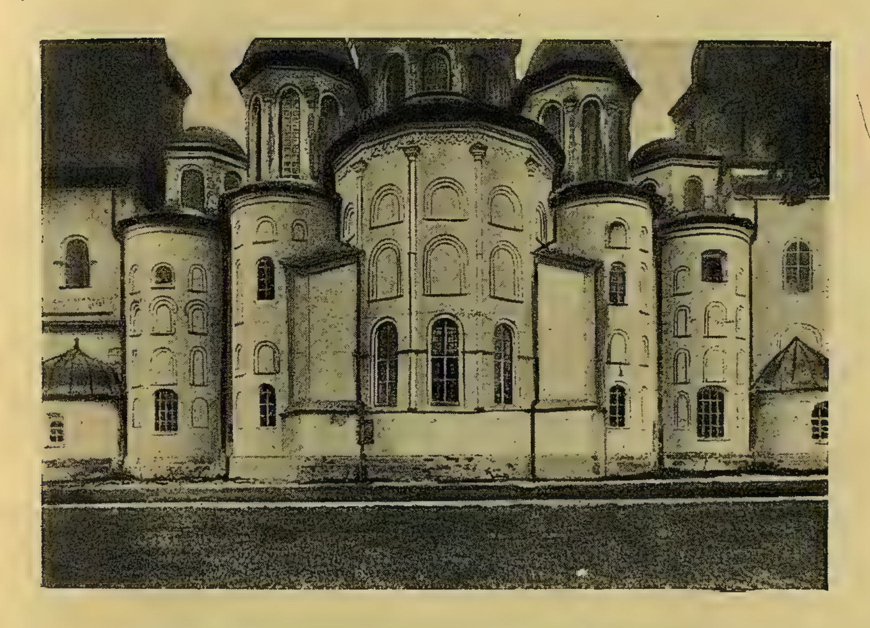


Рис. 7. Киевский Софийский собор, с востока



Рис. 8. Киевский Софийский собор, реконструкция А. И. Некрасова

протяжение стороны углового квадрата в плане обозначить через a, то диагональ этого квадрата образует сумму протяжений его стороны и лопатки столба; следовательно, протяжение последней равно $a(\sqrt{2}-1)$. Диагональ бокового прямоугольника $2a$, вследствие чего сторона среднего подкупольного квадрата равна $a\sqrt{3}$. Эти иррациональные коэфициенты чрезвычайно типичны и проистекают из практики строительного процесса, когда размеры откладывались в соответствии сторон и диагоналей (бичевой, как циркулем). Еще теоретики Ренессанса указывали на эти коэфициенты, известные и античности.

Высота столба равна $3a$, причем верхняя его часть (над полом хоров) равна ширине подкупольного пространства ($a\sqrt{3}$); т. е. верхняя стенка с парой колонн и тремя арочками вписана в квадрат. Того же размера высота центрального барабана; высота же собора до барабана равна $4a$.

Конечно, мы должны помнить, что эти отношения не отличаются скрупулезной точностью.

К 1017—1037 годам относится период замечательной строительной деятельности эпохи Ярослава, воздвигшего в Киеве собор Софии, Ирининскую и Георгиевскую церкви и Золотые ворота вместе с укреплениями Киева (от укреплений остались лишь жалкие развалины, говорящие, однако, о чисто византийском характере их). Нельзя не отметить, что Золотые ворота, Софийский собор, Ирининская церковь — все это названия константинопольских построек.

Уже во второй половине XI века собор Софии получил обстройки и вторую башню. С того времени он претерпел множество изменений; еще в XI—XII веках были произведены некоторые переделки. Известен ряд пожаров и разрушений, однако вовсе не столь значительных, как это думали, исходя из источников. Так, в 1240 году храм пострадал совсем немного и в большей степени пришел в ветхость в XIV—XV веках, когда был заброшен духовенством. В XVII—XVIII веках были произведены работы по «возобновлению», которые привели к полной застройке памятни-

ка; внешние его стороны сохранились в своем первоначальном виде лишь в абсидах, утерялось старое покрытие по закомарам, а равно и старые купола. На основании рисунков голландского художника Вестерфельда, сделанных им с Софийского собора в 1651 году, удалось восстановить его древний вид.

В отличие от Черниговского собора, Софийский собор представляет собою центрическое здание, пять абсид которого не создают динамики вдоль пяти кораблей, раздроб-

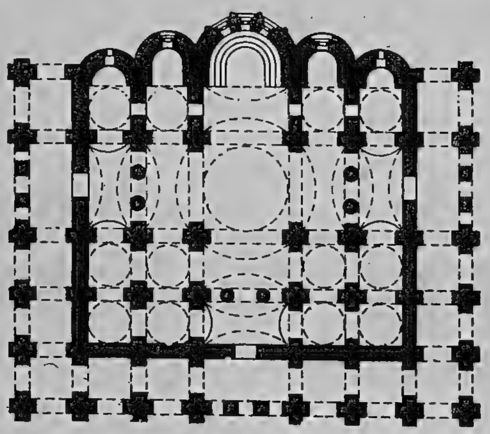


Рис. 9. Киевский Софийский собор, план

ленных на ячейки. Охват центрального пространства хорами дан совершенно равномерно с запада, севера и юга. Среднее пространство представляет как бы крест, рукава которого — прямоугольные в плане помещения, несущие свод и замкнутые с одной стороны колоннадой.

Центрические византийские здания нередко по сторонам фланкировались подобными «фермами», а также «экседрами», отличавшимися от ферм своим полукруглым планом. Однако в древнейшую эпоху византийского искусства (VI век) фермы были не столь глубоки, как в зрелый период, когда они продолжают встречаться в зодчестве Константинополя (см., например, придворный храм-мавзолей Фенари Исса, 908 года и др.). Фермы собора Софии Киевской ха-

рактерны также тем, что они по глубине совпадают с ячейками четырех боковых кораблей, отличающимися одна от другой.

Центр собора является как бы обширным и светлым двором, окруженным двух'ярусными портиками: эллинизм этого сочетания, дающего живописный эффект пространства, не подлежит сомнению. Ныне хоры очень затемнены, чего не было в древности, когда отсутствовали внешние обстройки. Храм был окружен одноэтажной галлереей, откры-

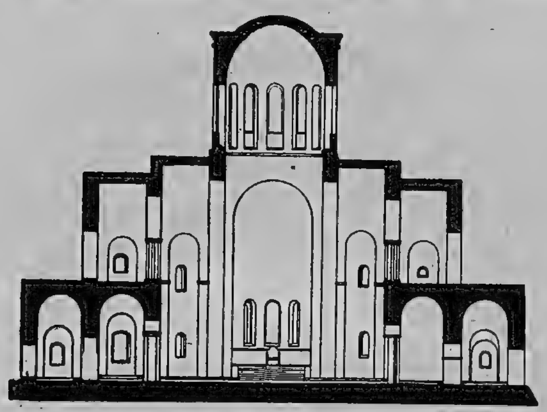


Рис. 10. Киевский Софийский собор, разрез

той посредством вереницы пролетов наружу и поддерживающей все сооружение посредством внутренних полуарок (в характере романо-готических аркбутанов, известных и в Сирии и в Константинополе). Между этими полуарками зажаты коробовые своды; эта система также известна в Сирии, откуда она распространилась на далекое расстояние, например в Южную Францию. Обилие значительных проемов и света отодвигает на второй план значимость стен (обычной византийской полосатой кладки из тонкого кирпича и толстых слоев раствора) и создает живописное впечатление целого. Этому содействует пирамидальный (от периферии к центру) рост кровель с куполами и убранство абсид снаружи посредством плоских ниш. Старый текст насчитывает 12 куполов.

Внутренняя живописность усиливается пучкообразными столбами, обилием драгоценных украшений, мраморами алтарной преграды, шиферными карнизами к балюстрадам



Рис. 11. Киевский Софийский собор, внутри

хоров, мозаикой, фреской, штучным мозаичным набором пола и пр.

Связь с эллинизмом и некоторое подобие памятникам придворного зодчества Константинополя не говорят, однако, за чисто византийское происхождение этого храма. В нем все же нет той иллюзии преодоления материальности масс, какой характерен для византийского зодчества. Вме-

сто круглых колонн мы видим пучкообразные и граненые столбы с подчеркнутой пластикой; кресчатые в плане пилоны образуют слишком сильные выступы и несут массивные подпружные арки; шиферные карнизы, также сильно выступающие, резко делят массы и пространство, что типично для Востока. Строгий ритм равномерных внутренних помещений напоминает романское зодчество (кратность отношений углового, бокового и среднего делений, равных 1 : 2 : 4); к романскому стилю близки и башни с винтообразными лестницами.

В отличие от Черниговского собора, мы не встречаем здесь иррациональных коэфициентов и в отношении высот. Высоты пространств над хорами и под ними составляют по $2a$ (a равно стороне наименьшей квадратной ячейки), высота так называемой «триумфальной» арки $6a$, высота барабана главного купола $\frac{3}{2}a$; высота от шелыги триумфальной арки до основания барабана $\frac{a}{2}$. Словом, везде господствует кратность отношений.

Таким образом, ни в коем случае нельзя признать зодчих Киевского собора константинопольскими мастерами, хотя отсутствие тромпов и наличие парусов и является константинопольской чертой. Была попытка связать архитектуру Софийского собора с Кавказом, причем делались ссылки на храм Мокви, несколько более поздний, нежели храм Софии в Киеве. Однако, храм Мокви единичен во всей армяно-грузинской архитектуре и сам представляет отражение константинопольских памятников, но с азиатскими чертами в еще большей степени, чем храм Софии Киевской. В его пропорциях мы постоянно видим и коэфициенты $\sqrt{2}$ и $\sqrt{3}$. Поэтому зодчих его, взявших за образец придворное константинопольское зодчество живописного стиля, следует искать между Кавказом и Константинополем. Иначе говоря, Малая Азия — источник соборов и Киевского и Черниговского; эти два храма, будучи памятниками разных типов, относятся к одному стилю. Но вместе с тем в Киевском

соборе совершенно явны в пропорциях внутренних пространств черты романского зодчества.

Храм Софии Киевской, как и Черниговский собор, именно и представляет собою осуществление исканий какой-то особенной помпезности и великолепия, что сознавали и современники (см. «Слово похвальное кагану Владимиру» митрополита Иллариона, 1051—1059 годы). Есть основание

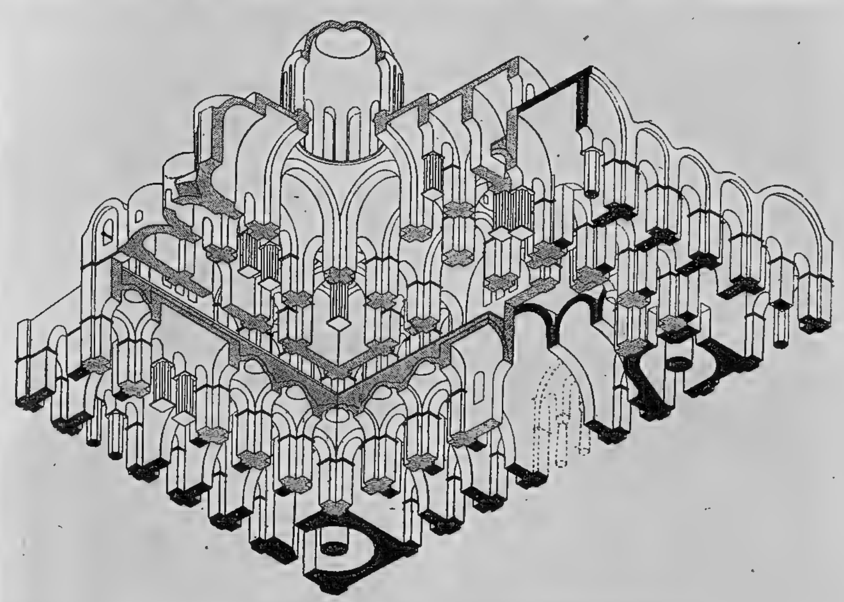


Рис. 12. Киевский Софийский собор, аксонометрия

думать, что к тому же стилю принадлежала и Десятинная церковь. Судя по раскопкам, таковы же, вероятно, были Ирининская и Георгиевская церкви.

Однако в соборе Софии Киевской заметны (более, нежели в Черниговском соборе) элементы пластической реакции против живописности. Эти элементы разовьются со второй половины XI века при новых социальных условиях, при изменившейся обстановке классовой борьбы, в эпоху исканий со стороны самих князей путей к укреплению феодальных отношений, следствием чего было изменение и нравов

и идеологии. Весьма вероятно, что в гражданской архитектуре князей и их дружин было больше элементов роскошной живописи, чем в этот последующий период.

Десятинная церковь, Черниговский и Киевский соборы, церкви Ирины и Георгия показывают, что стиль этот не был случайностью единичного памятника. К этой же группе нужно присоединить еще два дошедших до нас памятника — храмы Софии Полоцкой и Софии Новгородской.



Рис. 13. Полоцкий Софийский собор, абсиды

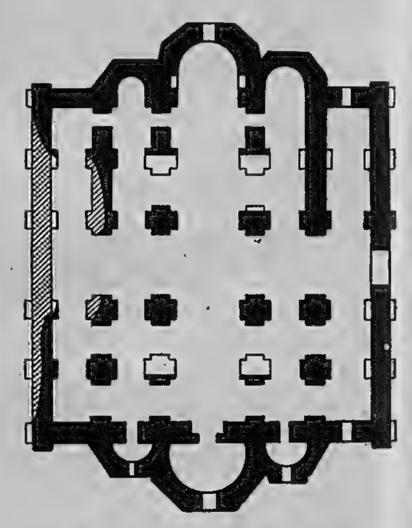


Рис. 14. Полоцкий Софийский собор, план

Немногими годами позднее Софийского Киевского собора был сооружен храм Софии в Полоцке (1044—1066 годы) «о семи верхах». В XVII—XVIII веках памятник был чрезвычайно изуродован перестройками, которые как бы перерезали храм поперек с севера на юг, так что ныне новый алтарь

находится на севере. Верх храма сильно надстроен, главы исчезли, и теперь это — романская базилика в барочной обработке и внутри и снаружи.

В древности памятник представлял собою такое же центрическое построение, как и Киевский собор, но с некото-



Рис. 15. Полоцкий Софийский собор, по старому рисунку

рыми упрощениями и дополнениями. Имея внутри как бы двор, обстроенный галлереями и крытый куполом, Полоцкий храм замыкает свои фермы не парой, а одним столбом (восьмигранным; сохранилась лишь нижняя часть западного). Абсид не пять, а три, и они граненые. С западной стороны находятся также три абсиды, но не открытые внутрь, а отделенные стеной, надо думать — в качестве служебного помещения (ризница и пр.). Ныне средние абсиды с во-

стока и запада имеют башенные надстройки; здесь первоначально были купола, которые вместе с пятиглавием над основной массой храма создавали известное по летописи семиглавие.

Характерно, что в западных абсидах зодчий искал выражения внешней уравновешенности масс вокруг среднего купола, который был сильно поднят вверх, судя по рисунку 1579 года; введением же по концам здания особых куполов зодчий диференцировал массы, отрывал концы от центра, чем усилял пластический момент. Тем не менее, живописное выражение внутреннего пространства сохранялось, хотя и не в той сложности, как в соборе Киева. Башнеобразность абсид и наличие последних на западном конце — воздействие романской архитектуры с ее слагаемостью масс и башнями. Интересно, что в отношении сторон малой квадратной ячейки и подкупольного квадрата лежит принцип золотого сечения, проникший сюда из античности через Византию: если принять сторону малого квадрата за a, то сторону большого следует искать в формуле.

$$\frac{x}{a} = \frac{a}{x-a}, \text{ т. е. } x = \frac{a}{2}(1+\sqrt{5}).$$

В 1045—1052 годах сын Ярослава Мудрого Владимир построил третий храм Софии — в Новгороде. Собор Киева и церкви Ирины и Георгия растянуты более с севера на юг, чем с запада на восток; названный храм характерен этим еще в большей степени. Как и в Полоцком Софийском храме, его фермы имели лишь по одному столбу, которые позднее исчезли. Весь храм значительно искажен застройками, начавшимися с XII века, но уже изначала храму были даны западно-европейские, романские черты, например в сильно выступающих наружных лопатках, обрывающихся сверху под пятками закомар, не огибая их, и в аркатуре барабанов. К таким же чертам относится сильная выдвинутость абсид, в характере западно-европейского хора, противоречащая своей направленностью поперечной ориентации храма, близкой Востоку с его культом «предстояния» перед божеством.

Живописность внутреннего центрического пространства умаляется поперечной его композицией, и круговое движение замирает; диференциация пространства усиливается вследствие крайне массивных кресчатых столбов, решительно отделяющих друг от друга пространственные ячейки, находящиеся, как и в Киевском Софийском соборе, в кратном отношении 1 : 2 : 4; о связанной системе пространств Черниговского собора нет и помину; но романская кратность отношений сохраняется. Еще более, чем в Полоцком Софийском храме, выступает на первое место пластический принцип внутри и снаружи.

Массивная квадратная башня у южного угла западной стены усиливает впечатление монолитности немногих составных частей здания, как бы заключенного в графику нескольких линий.

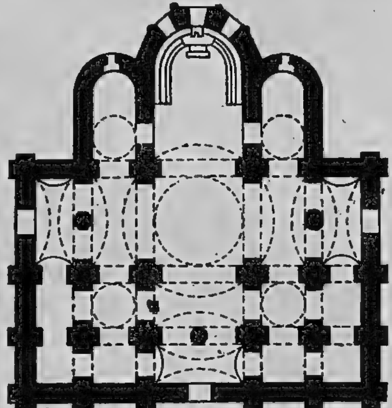


Рис. 16. Новгородский Софийский собор, план

Как и храм Софии Полоцкой, Новгородский храм выложен рядами византийской плинфы с значительным добавлением каменных блоков. Такая кладка лишила храм живописной декорировки стен, что в свою очередь привело к необходимости в их побелке.

Таким образом, живописный стиль архитектуры с элементами эллинизма, блестяще представленный Киевом и Черниговом, менее выражен в Новгороде и Полоцке, несмотря на тот же тип здания, те же формы и даже те же в общем принципы. Действенность последних с течением времени все более ослабляется.

Различие социально-экономической структуры Киевского и Новгородского княжеств обусловило и различие ведущих линий их художественной эволюции. Блестящий князь Киева тускнел на севере, в Новгороде, где еще были сильны элементы патриархальной демократии, где сам князь бывал реже и

где в середине XI века еще не успели накопиться исключительные богатства, впоследствии нажитые торговлею.

Городские верхи, еще не освободившиеся от традиций родового строя и лишь начинавшие развивать заморскую торговлю, накладывали свой отпечаток на искусство Новгорода, предпочитая выразительность примитивных форм мощ-



Рис. 17. Новгородский Софийский собор, с юга

ного пластического здания киевской роскоши и утонченности, создающей иллюзию чуть ли не отказа от материальности; впрочем, последнего, в полном смысле слова, не знал и Киев, нашедший свои образцы не столько в Константинополе непосредственно, сколько в Малой Азии.

Труднее об'яснить вариант Софийского Полоцкого храма, который к моментам, общим с Новгородским, прибавляет сложный комплекс масс, их башенность и центризм, проникнутые духом Западной Европы. Картина классовой борьбы древнейшего времени в Полоцко-Смоленской обла-

сти не вскрыта, но именно там с течением времени развился феодализм в форме, наиболее близкой к Западу; в частности ремесленные цехи организовались ранее, чем где-либо в ином месте у славян восточно-европейской равнины.

Если первая половина XI века отличается замечательным блеском, иллюзионизмом и живописностью в области княжеско-дружинного зодчества, связанного с культом, то



Рис. 18. Новгородский Софийский собор, с востока

эти же черты следует предположить и в гражданском зодчестве. Тем более, что хотя Киевский собор — храм, но храм, соединенный непосредственно с дворцом и притом вовсе не в значении домашней молельни, как это было позднее, в XV—XVI веках. Этот храм — в то же время торжественный зал, в котором совершались всенародные церемонии культа, а равно и торжественные приемы князей, о чем говорят летописи. Храмы Киева были не только культовыми, но и общественными зданиями в более широком смысле этого слова.

ЛИТЕРАТУРА

Айналов и Редин, Киево-Софийский собор.

Айналов, Исследования о древнейшем русском искусстве (Изв. Петерб. унив. 1913).

Айналов, К строительной деятельности Владимира (Сборник в память св. Владимира. 1917).

Айналов, Лекции по истории древнерусского искусства, Киев — Царьград — Херсонес. Симферополь 1919.

Айналов, Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви (Труды XII археол. съезда).

Айналов, Рассказы русских летописей о начале русского искусства. СПБ. 1904.

Айналов, Церковная архитектура в Чернигове (Труды предвар. комитета XIV археол. съезда).

Брунов, Беларуская архітэктура XI—XII вв. (Сборнік артык. Інст. бел. культ. 1928).

Brunov, Die fünfschiffige Kreuzkuppelkirche („Byzantinische Zeitschrift" XXVII).

Брунов, К вопросу о восточных элементах византийского зодчества (Труды секции иск. РАНИОН, IV).

Брунов, К вопросу о первоначальном виде Киевской Софии (Изв. Гос. акад. ист. матер. культ., V).

Brunov, Zur Frage des Ursprungs der Sophienkirche in Kiev („Byzantinische Zeitschrift", XXIX).

Brunov, Ueber Breitraum in der christlich-orientalischen und altrussischen Baukunst („Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", IV, 1927).

Brunov, Ueber den Stil der altrussischen Baukunst („Wiener Jahrbuch für Kunstwissenschaft", VI).

Brounoff, Eglise à Croix inscrite à cinq nèfs („Echos d'Orient", XXX, 1927).

Голубинский, История русской церкви. Атлас.

Закревский, Описание Киева. Киев 1862.

Zaloziecky, Byzantinische Provenienz der Sophienkathedrale in Kiev und Erlöserkathedrale in Tschernigov (Belvedere, 4, 1926).

Zaloziecky, Die byzantinische Baudenkmäler auf Gebiet der Ukraine. („Jahrbücher für Kultur und Geschichte der Slaven", 1927, Heft 2).

Zaloziecky, Zur Frage des byzantinischen Ursprungs der fünfschiffigen Kreuzkuppelkirche („Byzantinische Zeitschrift", XXVIII).

Кайгородов, Полоцк («Светильник», 1914).

Капустина, К вопросу об архитектуре Софии Новгородской (Зап. отд. русск. и слав. археол. Археол. общ., XII).

Красовский, Планы древнерусских храмов. 1915.

Лашкарев, О церквах Чернигова и Новгород-Северска (Труды XI археол. съезда).

Лукомский, Киев. Мюнхен 1923.

Макаренко, Чернигівський Спас (Археологічні досліді 1923 року. Київ 1927).

Милеев, Вновь открытая церковь в Киеве (Труды IV съезда зодчих, 1911).

Милеев, Десятинная церковь (Изв. археол. комиссии, 1914).

Милеев, Древние полы в церкви св. Софии в Киеве (Сборник в честь Бобринского, СПБ. 1911).

Millet, Ecole grecque dans l'architecture byzantine. Paris 1916.

Михайловский, Русское искусство в эпоху св. Владимира («Зодчий», XLV, 1915).

Моргилевский, Об изучении Софийского собора в Киеве («Русское искусство», Берлин 1923).

Моргилевский, Про истор.-архит. досліді Спаса у Чернигова (Зап. ист.-филол. отд. Всеукр. акад. наук, IV).

Моргилевский, Святая София в Киеве. Новые исследования. Киев 1926.

Моргилевский, София Киевская (Київ та його околиця).

Моргилевский, Черниговский собор (Чернигів и Північне левобережжя).

Некрасов, Великий Новгород.

Окунев, Крещальня Софийского собора в Киеве (Сборник в честь Айналова).

Отчеты о раскопках в Киеве (Отчеты археол. комиссии, 1908—1916).

Павлинов, О доисторическом периоде искусства в России («Вестник изящных искусств», V, 1887).

Пальмов, К предстоящей реставрации Киевской Софии. Киев 1915.

Петров, Спасо-Преображенский собор в Чернигове («Светильник», № 9—12, 1915).

Петров, Спасо-Преображенский собор в Чернигове (Труды Киевской дух. акад., I—VIII).

Петров, Топографические очерки Киева. Киев 1897.

Петров, Черниговское церковное зодчество XI—XII вв.

Прахов, Памятники Киева (Древности. Труды Моск. археол. общ., т. X, вып. 3).

Ржига, Очерки из истории быта домонгольской Руси (Труды рос. истор. музея, т. V, 1929).

Савенко, Древнейший Киевский город и остатки дворцов «великокняжеской эпохи» («Исторический вестник», март 1909).

Сборник материалов для истории и топографии Киева. Киев 1874.

Сементовский, Киев, его святыни и древности Киев 1871.

Смирнов, Рисунки Киева 1651 г. по копиям их конца XVIII века (Труды XIII археол. съезда).

Strzygowski, Altslavische Kunst.

Strzygowski, Baukunst der Armenien und Europa. Wien 1918.

Strzygowski, Kleinasien. Leipzig 1903.

Суслов, Краткий отчет о Софии Новгородской («Зодчий», XXIII, 1894).

Суслов, О сводах в древнерусских храмах (Труды II съезда зодчих).

Суслов, Первоначальный вид Софии Новгородской (Труды XI археол. съезда).

Суслов, София Новгородская (Труды X археол. съезда).

Сычев, Искусство Киевской Руси («История искусств всех времен и народов»).

Фундуклей, Обозрение Киева в отношении к древностям. Киев 1847.

Шамурин, Киев. М. 1912.

Шероцкий, Киев. Киев 1918.

Шероцкий, София Полоцкая (Сборник в честь Айналова).

Шмит, Искусство Южной Руси — Украины.

Шмит, Софийский собор в Киеве. М. 1914.

Шчакаціхін, Нарысы с історыі беларускага мастацтва, I. Менск 1928.

Эрнст, К раскопкам св. Ирины (Юбил. сборник истор.-этн. общ. при Киевском унив. Киев 1914).





ГЛАВА ВТОРАЯ

РАЗВИТИЕ РЕПРЕЗЕНТАТИЗМА В ЗОДЧЕСТВЕ XI—XII ВЕКОВ



АДЕНИЕ дружинно-княжеской эстетики подготовлялось уже в то самое время, пока она развивалась и достигала своего наибольшего выражения.

Христианский культ накладывал отпечаток на самих князей. Церковь, пришедшая в качестве уже готовой феодальной организации, оказалась устойчивее княжеской власти и неподвижнее в территориальном отношении. Монастыри, как хозяйственные фактории, экономически становились значительнее князей, привлекали к себе население и получали самостоятельность и независимость от княжеской власти. Церковь являлась пионером систематической хозяйственной эксплоатации труда на земле и нередко входила даже в столкновение с князьями, отрицательно относясь к системе их жизни, их идеологии, а следовательно, и к их зодчеству. Сами князья делаются основателями монастырей, в которых мы находим соборы иного стиля, лишенного живописности и иллюзионизма и несущего чер-

ты графики и абстракции. Конечно, черты эти накапливались постепенно, как мы это видели уже на примере Киевского Софийского собора.

По отношению ко второй половине XI века можно уже говорить о чертах нового стиля в зодчестве русского древнейшего феодализма, сохранившихся в основе до XVI века, а частью и позднее.

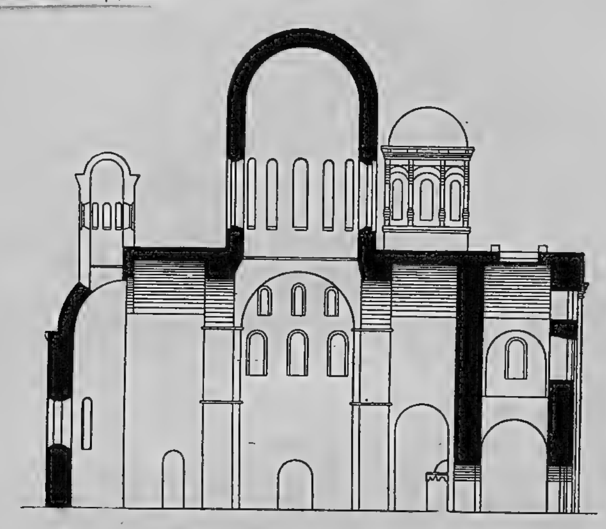


Рис. 19. Собор Елецкого монастыря, разрез

Классовым носителем этого стиля являлись крупные землевладельцы: прежде всего церковь, затем князья и дружина, приобретавшая характер боярства, в состав которого вошла и местная родовая аристократия.

Что церковь в процессе сложения стиля играла преобладающую роль, ясно из того, например, что в архитектуре руководящим памятником является собор Киево-Печерской лавры, заложенный в 1078 году. По образцу его были выстроены многие соборы северо-восточной Руси. Но не собор Киево-Печерской лавры был первым памятником нового стиля.

Весьма важную проблему, на которой мы остановимся ниже, представляет храм Дмитриевского монастыря в Кие-

ве, основанного около 1061 года Изяславом в оппозицию Печерскому монастырю. Брат Изяслава Святослав в 1069 году создает Успенский собор в Елецком монастыре в Чернигове. Можно думать, что стиль Успенского собора Елецкого монастыря восходит к стилю собора Дмитриевского монастыря, который, очевидно, представлял в своем роде выдающееся произведение искусства.

Елецкий собор представляет собою несколько продолговатую массу без всяких внешних галлерей. Это шестистолпный крестовокупольный храм с одной главой (остальные принадлежат позднейшему времени), притвором с запада, имеющим общую высоту со всем храмом и входящим в его общую массу, хорами, составляющими верхнюю часть притвора, и лестницей на них в толще северной стены. Перекрыт был храм волнообразной кровлей по закомарам. В юго-западный угол храма, в помещение притвора, введено маленькое здание с абсидой, бывшее крещальней и усыпальницей одновременно; абсида этого здания имеет аркатурный романский фриз по своему верхнему краю, на месте карниза.

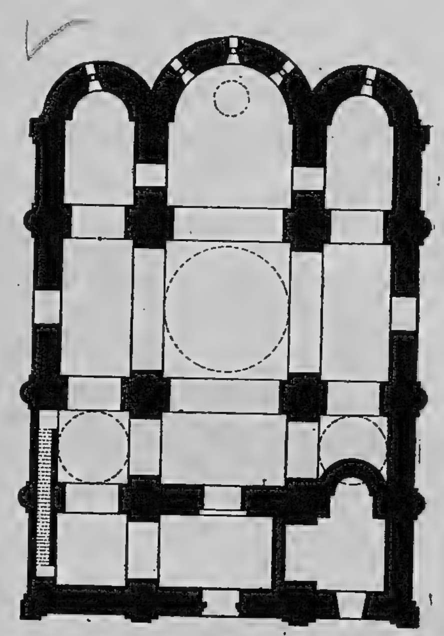


Рис. 20. Собор Елецкого монастыря, план

Внутреннее пространство Елецкого собора представляет решительное противоположение стилю предшествующей эпохи. Никаких колонн нет; столбы кресчатого сечения резко делят все здание на отдельные ячейки, в то время как свет одинаково проникает от стены до стены. Так как изгнаны

всякие округлые или сложных профилей формы, то внутренний об'ем здания производит впечатление холодного, геометрического, абстрактного пространства, в котором утеряна закономерность кратных отношений, наблюдавшаяся в Киевском Софийском соборе. Это обстоятельство тем более замечательно, что в Елецком соборе видны западные романские черты и следовало бы ожидать романской кратности пространств.

К западно-европейским моментам следует отнести не только вышеуказанный аркатурный фриз по абсиде внутренней капеллы, но и окно-лоджию в стене хоров, выходящей внутрь храма.

При стороне западного углового квадрата равной a, сторона среднего подкупольного квадрата, а также глубина средней абсиды равны $a\sqrt{3}$; ширина внутренних и наружных лопаток $a(\sqrt{2}-1)$.

Высота стен внутри до свода равна $3a$; высота подкупольного пространства до основания барабана $4a$ (т. е. под'ем шелыги свода над плоскостью, проходящей через пятки свода, равен a). Если жерло барабана, несколько меньшее, чем сторона подкупольного квадрата ($a\sqrt{3}$) обозначить через b, то высота барабана определится, как, $b\sqrt{2}$, т. е. диагональю от b^2.

Более «по-романски» обработана внешняя масса храма. Стены расчленены пилястрами, к которым на северной и южной стенах приставлены полуколонны, ныне утерявшие свои капители (карнизы, выровнившие стены храма, относятся к новому времени).

Западная стена имеет слоистые пилястры. В основании пяток закомар, как бы отрезая последние от стен, идет романский аркатурный фриз. Эта система представляет собою различие активных и пассивных членов стены, которое зародилось в романском стиле и послужило в дальнейшем к развитию готики. В основе этого понятия лежит начало «дематериализации» стены, поведшей к ее отрицанию; до этого русская архитектура никогда не доходила. В Елецком же Успенском соборе этому препятствует то обстоятельство,



Рис. 21. Собор Елецкого монастыря, с юго-запада

что стены закомар над аркатурным фризом толще, нежели самые простенки внизу, над которыми аркатурный фриз цепляется за стену наподобие машикулей; этим восстанавливается идея массива стены.



Рис. 22. Собор Елецкого монастыря внутри

Если внутреннее пространство собора, тождественное от стены до стены, представляет как бы однородное пространственное тело, пространственный блок, то и внешняя масса дает значительное впечатление единства, несмотря на рас-

членение пилястрами. Единство стены восстанавливается горизонтальным поясом арок, лежащим поверх всей стены в основании кривых кровель; так создается протяженность блока романского здания. Горизонтальный ряд окон еще более подчеркивает это впечатление. Графический характер декорировки масс совершенно очевиден.

Так, вместо живописности мы встречаем графику и вместо иллюзионистических эффектов светотени — начатки абстрактной трактовки.



Рис. 23. Черниговская капитель

В Чернигове были найдены замечательные фрагменты архитектурной декорации — фигурная капитель и обломок фигурной полуколонны. Находка имела место при раскопках недошедшей до нас Михайловской церкви 1173—1174 годов, но капитель, при приложении ее к полуколонне собора Елецкого монастыря, совпала с последней. Как бы то ни было, возможности подобных капителей у этого храма отрицать нельзя.

Камня, из которого сделаны капитель и фрагмент полуколонны, нет в окрестностях Чернигова, и это заставляет предполагать, что они вывезены из Галицко-Волынской земли, где подобный камень имеется в природе. Примитивная романская плетенка покрывает капитель выпуклым, но слегка приплюснутым рельефом; в фрагменте колонны

в такую же плетенку введена птица, от которой сохранились лишь части крыла и хвоста.

Так, следовательно, в монастыре, построенном князем во вторую половину XI века, обнаруживается западно-европейский, романский образец скульптурной фантастической декорации, которая призвана была отметить лишь несколько пунктов здания, чтобы тем самым еще более подчеркнуть схему последнего. Вероятно, таков же был и собор Бориса и Глеба в Чернигове, от древности сохранивший лишь свою западную часть.

В Елецком соборе применяются крестовые своды, типичные для романского зодчества, с распадением пространства его зданий на кратные ячейки; но последние, как мы видели, отсутствуют в Елецком соборе, заменяясь иррациональным, т. е. несоизмеримым, пространством. Следует иметь в виду, что крестовый свод естественно предполагает возможность сопрягания под прямым углом закомар. Это явление, отсутствующее в Византии, стало постоянным в древней Руси, несмотря на то, что она не употребляла крестовых сводов, оперируя сводами коробовыми. Иначе говоря, одна из закомар оказывалась фальшивой, будучи приставлена к щеке свода, а не к его жерлу.

Явление это любопытно тем, что доказывает чисто идеологический декоративный смысл однообразного ритма в завершении стены, противореча ее конструкции.

Ту же систему, вплоть до полуколонн (ныне утерянных) и аркатурных поясков под закомарами, и то же выражение стиля находим мы в церкви Петра и Павла в Смоленске, построенной в 40-х годах XII века; церковь эта не имеет лишь притвора, вследствие чего внутри стоят не шесть, а только четыре опоры (круглые столбы!). К тому же, повидимому, стилю относились в Смоленске еще две церкви: в Смядынском монастыре (дошла в развалинах) и Иоанновская (дошла фрагментарно). Надо думать, что стиль этот распространялся по Днепру и его притокам.

Заложенная в 1073 году, Великая Лаврская Успенская церковь связана с легендой, в которой фигурируют пред-

ставители двух культурных миров — варяг Шимон и константинопольские художники. Шимон пришел в Киев из Скандинавии со всем родом своим и среди прочих сокровищ принес родовой золотой пояс, послуживший мерилом храма и уложенный 30 раз в длину, 20 раз в ширину и 50 в вышину вместе с «верхом», т. е. главой. Четыре зодчих, как говорит легенда, пришли из Константинополя после «чудесного видения богоматери», велевшей им построить храм в Киеве

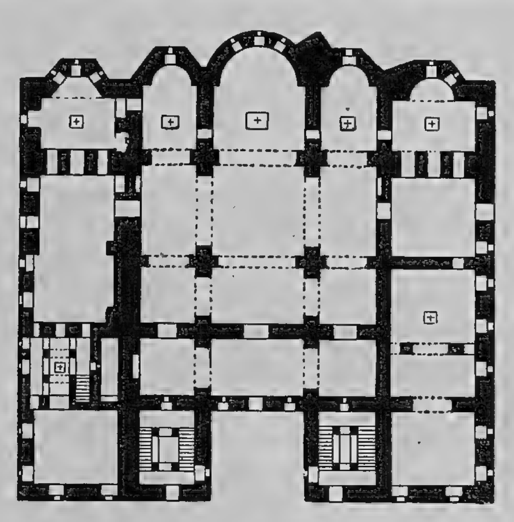


Рис. 24. Великая Лаврская церковь, план

по образцу Влахернского Константинопольского. Из Константинополя же будто бы была принесена живописцами и мозаика.

Тенденциозность (грекофильство) этой легенды доказана. Ничего константинопольского нет в архитектуре храма, который, правда, при своем создании был роскошнее, чем ныне. От старого убранства сохранились мраморные фрагменты алтарной преграды (иконостаса в еще неразвитой форме) в виде остатков колонн и антаблемента. Древних мозаичных росписей не сохранилось вовсе. Снаружи храм весь обстроен в XVII и XVIII веках; тогда же дана была ему и барочная обработка. В общую массу храма вошел и

маленький храмик-крещальня, выстроенный с севера собора, у его западного угла, где, по словам древнего источника, был устроен вход на хоры. Вход этот в узкой щели между обоими сооружениями, конечно, представлял собою деревянную лестницу.

Храм имеет три граненых снаружи абсиды и делится на 12 ячеек, из которых три западных образуют притвор, отделенный от главного помещения простенками. Остальные 9 компартиментов расчленены четырьмя крестчатыми в плане столбами. Продольная динамика храма ничтожна, но все же она всегда есть при одностороннем расположении алтарей в абсидах. Отсутствие колоннад между столбами не создает базилики, подобной Черниговскому собору, но нет и центричности, подобной Софийскому Киевскому собору. Единственный купол между четырьмя столбами дает свой свет в боковые части настолько же, как в западную или восточную. Свет из стенных окон не дробится по колоннам и галлереям, а более или менее равномерно распространяется по всему зданию. Лишь позднейшие обстройки сделали храм темным.

Перед нами система того же так называемого крестово-купольного храма, типичного для зрелой эпохи византийского искусства, как и Елецкий Успенский собор. Стиль этот, в отличие от живописного, может быть назван репрезентативным.

Принимая простенки, отделяющие притвор, за своеобразные столбы, можно говорить о шестистолпном храме; но, по существу, он такой же четырехстолпный, как и находящаяся рядом маленькая церковка-крещальня. Внешних галлерей, подобных Киевскому Софийскому собору, у церкви не было вовсе; единственная же глава стояла на волнообразной кровле, поднимающейся наиболее высоко в своих средних закомарах, что придавало пластический характер всему зданию. Никаких живописных пересечений и комбинаций массы Лаврская церковь не имела, равно как не было живописности и внутри. Немногочисленность простых, суровых и равномерных расчленений и относитель-

ная ширина пролетов между столбами превращают самое пространство в некоторое диференцированное единство.

Хоры стали тоже менее сложными, чем в памятниках княжеско-дружинного искусства. Сторона углового квадрата равна a, диагональ же среднего бокового прямоугольника равна $2a$, т. е. длина его стороны и тем самым сторона подку-



Рис. 25. Великая Лаврская церковь, с востока

польного пространства равны $a\sqrt{3}$. Компартимент восточный глубже западного и равняется половине диагонали подкупольного пространства, то-есть $a\sqrt{6}$. Рядом со «связанной» системой Киевского собора Печерская церковь со своими иррациональными пространственными отношениями представляется более примитивной.

Наиболее близкими к ней по соотношениям (как и к маленькой церкви-крещальне) должны быть признаны провинциальные, греко-восточные и македонские, памятники

византийского зодчества. Для собственно констатинопольского искусства в крестово-купольных храмах типичны колонны, а не столбы; в этом сохраняются черты эллинизма и живописности. В Печерской церкви, как и в Елецкой, мы видим усиление восточных компонентов. План Печерской церкви чрезвычайно близок к плану Елецкого Успенского собора; но стены ее тоньше, а пилястры кресчатых столбов более выступают, чем достигается большая делимость пространства, нежели в Елецком соборе. Восточный характер имеют граненые абсиды Лаврской церкви. Были ли ее стены трактованы в романском духе Елецкого Успенского собора, ныне сказать нельзя из-за пристроек. Однако на возможность этого указывают совершенно романские тяги по наружным стенам абсид маленькой церковки-крещальни, прилегающей к Лаврской церкви.

В 1108 году был выстроен князем Святополком Изяславичем собор Михайловского монастыря, почти повторивший Лаврскую церковь, если полагать, что сохранившаяся до XX века под этим именем церковь действительно является Михайловской (существует мнение, что последняя погибла, а дошедшая до нас представляет тот Дмитриевский монастырский собор, о котором мы говорили выше). Любопытно, что эта так называемая Михайловская церковь имела вход с севера через башню, в подражание предшествующей дружинно-княжеской архитектуре. Если это действительно Дмитриевская церковь 1061 года, то она явилась первым образцом нового стиля. В XVII веке собор был сильно застроен и искажен.

К тому же времени и стилю относится церковь Кирилловская 1140 года, за пределами Киева, и Успенская на Подоле, иногда принимаемая за «Пирогощую» 1132 года (упоминаемую в «Слове о полку Игореве»). Особенностью этих двух храмов является отсутствие у них притворов, вследствие чего храмы превращаются в совершенно кубические, четырехстолпные, с девятью пространственными компартиментами и одной главой. Такие храмы типичны для Малой Азии IX—X веков.

Кубическим храмом в Чернигове является стоящая на рынке церковь Параскевы Пятницы 1115 года, дошедшая до нас в искаженном виде, без древних столбов и, следовательно, древних сводов, и даже без наружных лопаток, которые стесаны. На абсидах Пятницкой церкви находятся тяги, не доходящие до земли и висящие в виде кронштейнов, предвосхищая колонки на кронштейнах суздальско-владимирского зодчества. Хоры Пятницкой церкви лежали на деревянных настилах.

Возникший в XI—XII веках новый стиль, как мы видели, имеет и восточные и западные компоненты, но следы собственно византийского стиля исчезают; однако никак нельзя эти храмы причислять ни к Западу, ни к Востоку. Очевидно, мы имеем дело с своеобразным претворением источников в условиях русского феодализма.

Если стиль исходит из собора Дмитриевского монастыря, то выражение иррационального пространства достигается в полной мере в Успенском соборе Киево-Печерской лавры. Именно последняя оказала воздействие на дальнейшее строительство. Так, Киево-Печерский патерик, составленный в XII веке, говорит о построении в «ту же меру» церквей в Ростове и Суздале.

Усиление графического начала и исчезновение принципов живописности, иррациональное отношение частей и строгое диференцирование как масс, так и пространства, моменты определенной сухости и абстракции — характеризуют эту архитектуру, по преимуществу связанную с монастырями, кем бы последние ни были основаны.

Особый вариант репрезентативной архитектуры возник в Новгородско-Псковской области, как мы это видели и в отношении живописного стиля.

В 1113 году в Новгороде был выстроен так называемый Николо-Дворищенский собор, в 1116 году — собор Антониева монастыря на правом берегу Волхова, вверх по реке за городом, а в 1119 году — собор Юрьева монастыря, также на берегу Волхова, но на левом, вне города, близ самого Ильменя. Два мощных собора, Антониев и Юрьевский, как

бы замыкают входы в город; посреди же стоит на «Ярославовом дворище» (т. е. дворе князя Ярослава) упомянутый Никольский собор, противополагаясь храму Софии, находящемуся почти напротив, на другой стороне реки.

Мастер Юрьевского собора известен по имени — Петр; есть основания считать его же постройкой если не оба другие храма, то по крайней мере собор Антониева монастыря.

Кроме того, от той же эпохи дошла до нас в искажении новгородская церковь Иоанна на Опоках, заложенная в 1127 году князем Всеволодом и оконченная в 1130 году. Церковь эта представляет старый тип шестистолпного храма с тремя абсидами; в 1453 году она была разрушена до старого основания, на котором выстроена вновь. Несомненно, искажение памятника первой половины XII века представляет церковь Жен Мироносиц на Ярославовом же дворище, впервые упоминаемая в 1299 году и перестроенная (но не слишком) в 1445 и вторично в 1510 году (московским гостем Сырковым). Одновременно с собором Антониева монастыря воздвигались укрепления Новгорода и Старой Ладоги. Таким образом, мы имеем дело с крупными феодальными сооружениями. В построении Юрьева монастыря участвовал князь Всеволод Мстиславич; Николо-Дворищенский собор строил Мстислав, а собор Антониева монастыря — сам его основатель, Антоний Римлянин (т. е. католик), по легенде приплывший в Новгород на камне из Рима.

Николо-Дворищенский собор представляет собою первое воспроизведение в Новгороде храма нового стиля. Он имеет внутри шесть столбов и хоры, вход на которые первоначально был в круглом столбе. Последний, таким образом, представляет старую традицию, так же как и основное пятиглавие храма. Теперь остался лишь один барабан с куполом, да и тот искаженный; основания четырех других можно видеть под поздней четырехскатной кровлей, для которой стесан верх средней закомары и надстроены боковые. Покрытие было первоначально волнистое, по закомарам. Пятиглавие является, конечно, подражанием храму Софии Новгородской.



Рис. 26. Николо-Дворищенский собор, с юго-востока

В организации пространства мы находим еще больший примитивизм, чем в южно-русских храмах: то же самое отмечается и в массах. Абсиды плотно приставлены друг к другу и не имеют никаких граней; они представляют собою выразительную пластическую массу, по которой, в подражание южно-русским памятникам, расположены плоские ниши в характере глухих окон. Но эти ниши лишены геометрической

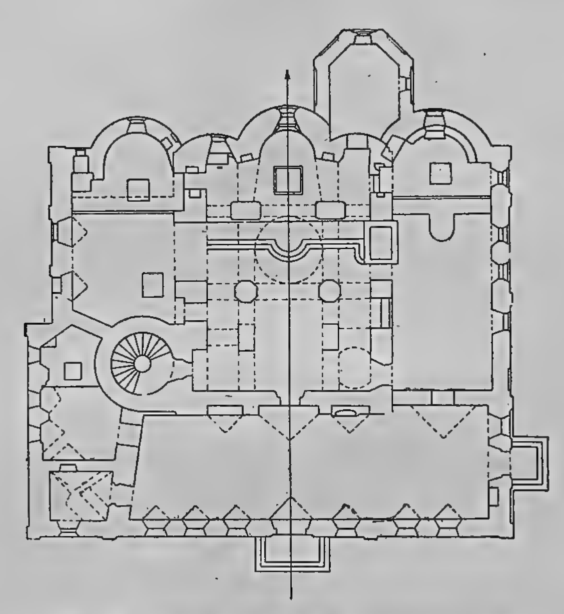


Рис. 27. Собор Антониева монастыря, план

правильности, чем еще более подчеркивается примитивизм целого.

Абсиды очень незначительно выступают впереди куба, придавая ему характер как бы целостной глыбы. Никакого противоречия продольной и поперечной динамики, которое мы видели в храме Софии Новгородской, здесь нет. Момент статичности вообще характерен и для массы и для пространства при иррациональности последнего.

То, что строители исходили из идеи южно-русского здания, косвенно подтверждается легендой о приплытии из

Киева в Новгород круглой иконы, поставленной в Дворищенской церкви. Между тем, южно-русскому происхождению храма верится с трудом,— настолько здание теряет в своем внешнем расчленении графический принцип и вво-



Рис. 28. Собор Антониева монастыря, с севера

дит пластику; этим в свою очередь ослабляется элемент абстракции и исчезает уклон к дематериализации. Никаких аркатурных поясов и полуколонн нет, а потому нет различия между активными и пассивными частями стен.

К середине XII века архитектурный стиль значительно меняется. Чтобы понять отличие новгородского зодчества

начала XII века от южно-русского зодчества XI—XII веков, следует просмотреть два памятника: собор Антониева монастыря и собор Юрьева монастыря.

Абстракция и статическая диференцированность южнорусских памятников связаны были с их симметричной организацией, что вообще характерно для репрезентативного стиля. В соборе Антониева монастыря симметрия рушится. Выстроенный, бесспорно, правильнее Николо-Дворищенского



Рис. 29. Собор Антониева монастыря, разрез

(отношение сторон малого и среднего квадратов 1:2), он сильно искажен; скруглены его западные подкупольные столбы, уничтожено покрытие по закомарам, замененное четырехскатным с фальшивым аркатурным фризом, насажены массивные шарообразные главы вместо полусферических куполов, кругом все здание обросло постройками (к счастью, низенькими).

Но в общем представление о первоначальном виде собора легко воссоздается.

Самое интересное в соборе Антониева монастыря — массы. У западного конца северной стены приставлена круглая баш-

ня, увенчанная куполом; над юго-западным углом возвышается второй купол; в центре—третий. Все они не связаны симметрией ни между собой, ни со всей массой храма. Однако одной асимметрии еще недостаточно, чтобы признать здесь живописное начало; игры светотени вовсе нет — ло-



Рис. 30. Собор Юрьева монастыря, с северо-запада

патки, непосредственно загибающиеся в закомары, для этого слишком широки. Большая четкость масс только сильнее акцентирует стремление художника произвести впечатление их единством и, так сказать, количественным моментом.

Не менее замечательно господство массы и внутри, где столбы теряют свой кресчатый план, превращаясь в широкие простенки, входящие в пространство и изолирующие его отдельные части. Высота столбов и стен $5a$, высота

под'ема сводов и главного барабана по $2a$, продольные стороны угловых помещений $a\sqrt{2}$.

Совершенно потрясающее впечатление производит собор Юрьева монастыря, повторяющий тип и асимметрию Антониева. Но вместо круглой башни мы встречаем прямоугольную, сливающуюся со всем телом здания. Чередо-

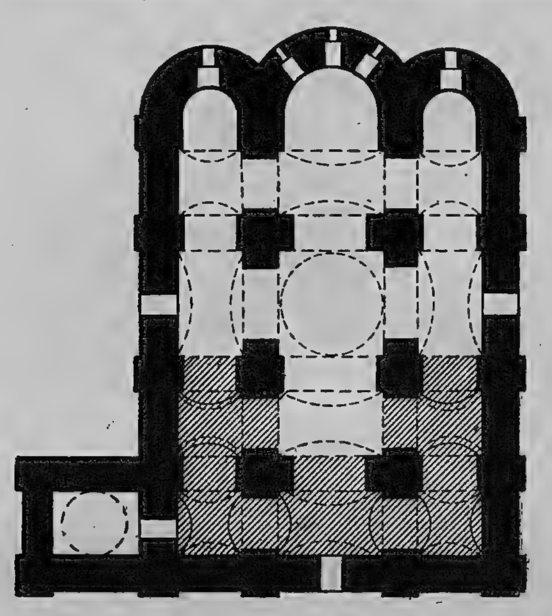


Рис. 31. Собор Юрьева монастыря, план

вание узкого и широкого прясел стены получает характер динамического ритма, предназначенного для того, чтобы охватить весь массив здания. Широкие и высокие, но как бы сплюснутые абсиды производят и теперь ошеломляющее впечатление своим мощным под'емом. Масштабные соотношения с окружающими зданиями в древности были еще поразительнее. Материалом здания служит уже не кирпич, а камень.

Внутреннее помещение, при очень толстых стенах и столбах, переходящих как бы в простенки (лопатка равна $\frac{1}{2}$ стороны углового квадрата), становится стесненным,

несмотря на свою величину, что еще подчеркивается хорами, обходящими западную часть собора в виде буквы П. Стороны углового и подкупольного квадратов находятся



Рис. 32. Церковь Ильи на Славне, с юга

между собой в отношениях золотого сечения, т. е. стороны подкупольного квадрата равны $\frac{a}{2}(1+\sqrt{5})$.

Нельзя не видеть значительного отличия Юрьевского собора и от Елецкого и от Лаврского.

Момент репрезентативности и иррациональности содержится и там и здесь; но на юге он осложняется абстракцией и

графикой, на севере к нему присоединяются примитив и пластика. Класс феодалов был создателем этого стиля; но на юге стиль воздействовал идеей организации и ухода от обыденного, на севере — идеей мощи и непосредственности.

«Где святая София, там Новгород», говорили в старину в Новгороде. Отдельный феодал, князь, прежде всего был противопоставлен Новгороду и не мог с ним равняться, хотя и должен был ему импонировать. Но лишь в XV веке у исконного феодала Новгорода — «владыки», т. е. архиепископа, явилась дерзкая мысль превзойти Софию.

Псковский Троицкий собор в Детинце, выстроенный в 1138 году и переделанный сперва в 1387, а затем в 1699 году, был, повидимому, судя по идущему от древности плану, близок к собору Юрьева монастыря, но имел лестницу не в башне, а в толще северной стены.

Позднейший памятник подобного рода мы находим в Пскове же — собор Иоанновского монастыря. Условно его относят к 1240 году, но, вероятно, он принадлежит XII веку. Собор имеет симметрично стоящие два западных купола; внутри сильно искажен; вообще же не отличается той силой выражения, как соборы мастера Петра.

Отзвуки южно-русских храмов, но, так сказать, сокращенного образца, наподобие Кирилловской церкви, мы видим в Илье на Славне 1105 года, Благовещении на Мячине 1179 года, Петре и Павле на Синичьей горе 1185 года.

Однако особый тип не составляет еще стиля; принципы художественного воздействия и идеологическое содержание этих чрезвычайно монументальных памятников не отличаются от созданий Петра, хотя, бесспорно, качественно они ниже и менее выразительны. Естественно было, при задаче поразить массой, доводить последнюю до чрезмерности.

Сильно изуродована в XIV веке церковь Рюрикова городища под Новгородом 1099—1103 годов, поставленная на княжеской усадьбе Мстиславом, заказавшим для нее знаменитое Мстиславово евангелие.

Ко времени постройки укреплений Старой Ладоги, т. е. к началу XII века, относятся две церкви: одна Георгиев-

ская, в самой крепости, издавна знаменитая своими фресками, другая (до сего времени мало изученная) — вне крепости и также сохранившая фрагменты фресок. По своему стилю эти храмы тождественны описанным выше.

Удивительно, что мало правильный план Георгиевской церкви не имеет иррациональных коэфициентов: принимая сторону углового западного квадрата за a, получим то же для глубины боковых абсид, $2a$ — для стороны подкупольного квадрата, $\frac{5a}{4}$ — для глубины средней абсиды, $\frac{7a}{4}$ — для ее ширины, $\frac{7a}{8}$ — для пролета между восточным столбом и стеной (столб превращается в простенок). Однако отказ от измерений посредством диагональных построений и введение дробных отношений, хотя бы и рациональных, говорит именно за примитивизацию, в результате чего план крив и кос.

ЛИТЕРАТУРА

Айналов, Церковная архитектура в Чернигове (Труды предв. комит. XIV археол. съезда).

Айналов, Черниговские каменные капитель и полуколонна (Отчет о деятельности Черниг. губернской архивн. ком., 1909).

Бранденбург, Старая Ладога.

Лашкарев, Церкви Чернигова и Новгорода-Северского (Труды XI археол. съезда).

Моргилевский, Собор Елецкого монастыря в Чернигове (Чернигів и північне левоберіжжя).

Петров, Черниговское церковное зодчество XI—XII вв.

Полонская, Археологические раскопки Хвойка (Труды предв. комис. XIV археол. съезда).

Прахов, Собор Мстислава во Владимире-Волынском (Труды VIII археол. съезда).

Стороженко, О римско-католических церквах в Киеве (Сборник в честь Дашкевича. Киев 1906).





Г Л А В А   Т Р Е Т Ь Я

ПЛАСТИЧЕСКИЙ ПРИМИТИВИЗМ ЗОДЧЕСТВА XII ВЕКА



В XI—XII веках за городами закрепляется значение торговых и ремесленных центров. По отдельным улицам начинают селиться представители определенных ремесел, давая улицам соответственные наименования. Большую роль играет городское управление — вече, тысяцкий. Население города становится в оппозицию князю и иным феодалам, особенно монастырям, прославившимся своим ростовщичеством. В городской среде возникает экономически обусловленная борьба между мелким торговым и ремесленным людом, с одной стороны, и богатыми купцами — с другой.

Наибольшего развития достигли южные, западные и северо-западные города (Киев, Смоленск, Полоцк, Псков, Новгород). Летопись отмечает исключительное значение городской ремесленной среды в Галицко-Волынском княжестве. В Новгороде мы встречаем уже и активные политические выступления городского населения против феодалов. Революции в Киеве начинаются уже со второй половины XI века,

а в начале XII века водворяются демократические порядки, определившиеся договорами с князьями. Через несколько десятков лет то же повторяется и в Новгороде, где в XIII веке демократия борется не только со старыми феодалами, но и с феодалами новыми, из среды купеческой знати. В XI веке обнаруживается оппозиция христианству, идущая из деревни, откуда появляются волхвы (в Киеве, Новгороде, Ростове); подготовляется почва для позднейших рационализма, свободомыслия и ересей — этих средневековых путей протеста против феодализма. Складывающиеся новые идеалы, раньше чем отразиться в какой-либо системе понятий и вероучения, уже успели создать иное представление о художественном стиле. Зодчество к концу XII века начинает изменяться, его истоки являются иными, чем в дружинной архитектуре XI века или в зодчестве XI—XII веков.

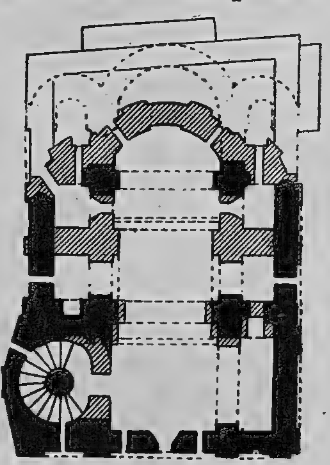


Рис. 33. Собор Выдубицкого монастыря, план

Первые, притом очень ранние, шаги в этом направлении мы встречаем в том же Киеве.

В 1070 году неподалеку от Киево-Печерской лавры, на крутом берегу Днепра, был основан князем Всеволодом Ярославичем так называемый Выдубицкий монастырь. Собор этого монастыря дошел до нашего времени. Четырехстолпный собор с разрешением пространства, близким к Елецкому храму, имеет, однако, особенность, сближающую его с кавказской архитектурой, а именно: боковые пространства сделаны весьма мелкими, что обнаруживает идею единства пространства в противовес его делимости, ставшей обычной с этого же времени (см. главу II). Еще более замечательны массы храма не только с горизонтальным рядом окон, как в Елецком соборе, но и с исключительно массивными пилястрами, «романским» (но также и армян-

ским) мотивом профилированных слоистых арок, входящих в более широкую арку, и башни, не приставленной к храму, а врезанной в его массив, с выступающей наружу приплюснутой курватурой стены.

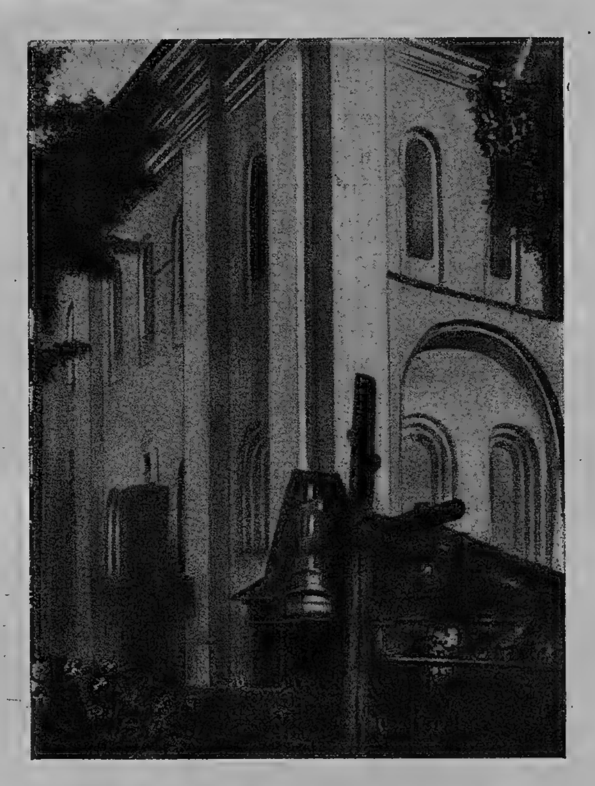


Рис. 34. Собор Выдубицкого монастыря, с юго-запада

Таким образом, массы собора получают по преимуществу пластический характер и единство, как и внутренние пространства. Прямое или косвенное участие армянских зодчих в создании Выдубицкой церкви весьма вероятно.

Преобладание пластического начала в выражении пространства над делимостью последнего получило в Южной Руси осуществление в ряде мелких храмов, вовсе лишенных столбов и имеющих лишь одну абсиду. Нет сомнения, что

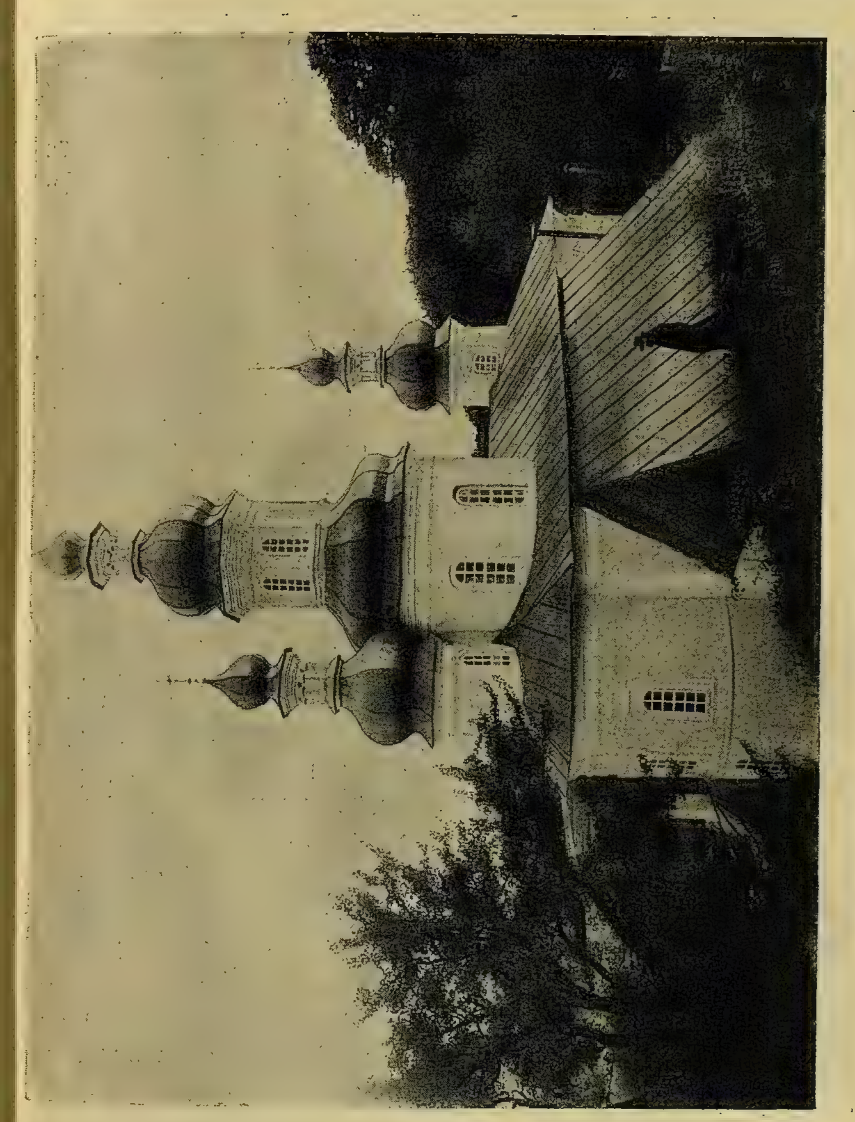


Рис. 35. Ильинская церковь Елецкого монастыря, с северо-востока

источник для этих построек надо видеть в малоазиатских и херсонесских памятниках. Подобные храмы появлялись в монастырях и княжеских вотчинах, но впоследствии положили основание «приходским» храмам, выстроенным по улицам, площадям и «концам» городов.

Древнейший из сохранившихся — Ильинский храм 1072 года в Елецком монастыре, стоящий над пещерами. До-

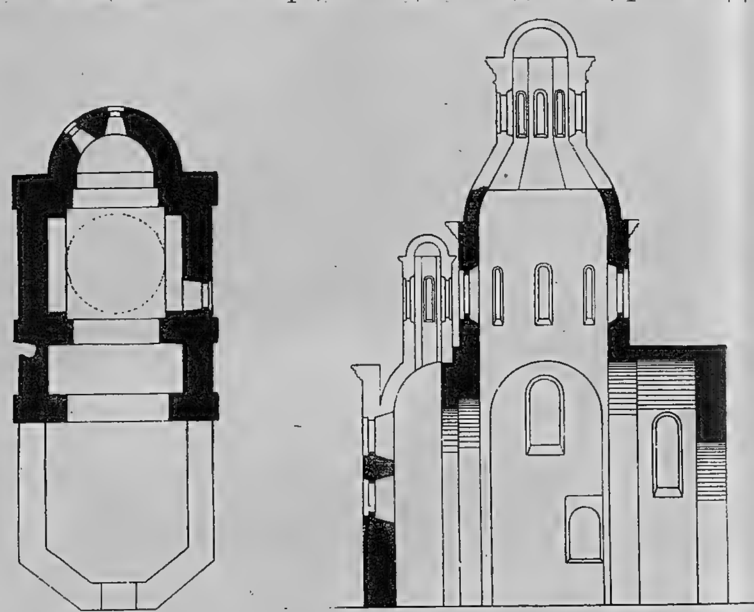


Рис. 36. Ильинская церковь Елецкого монастыря, план

Рис. 37. Ильинская церковь Елецкого монастыря, разрез

шедшая в целости церковь (перестроен лишь купол и надстроен малый купол над абсидой) имеет небольшой притвор и очень широкий барабан, подпертый глухими арками. Если глубину притвора, как наименьшую меру, принять за a, то диагональ подкупольного пространства будет $3a$, сторона этого пространства, следовательно, $\frac{3a}{2}\sqrt{2}$, высота его $7a$; высота притвора и боковых арок от пола $4a$.

В Переяславской церкви 1098 года нет притвора, стены крайне толсты и имеют значительной выпуклости наруж-

ные пилястры с приставленными к ним полуколоннами. Впечатлению скульптурности соответствует «пространственный блок» внутри, с небольшим барабаном, лежащим на взаимно подпирающихся арках, что в XV—XVI веках становится обычным для псковского зодчества в храмовых приделах. Сильно вытянутая абсида Переяславской церкви напоминает западное зодчество. План церкви представляет

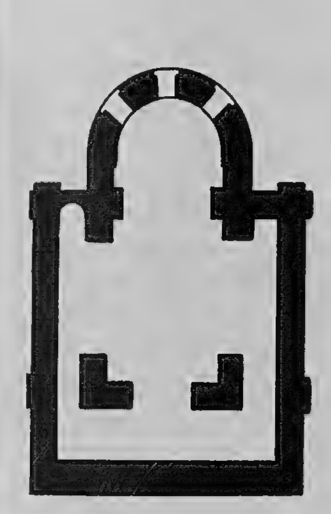


Рис. 38. Остерская божница, план

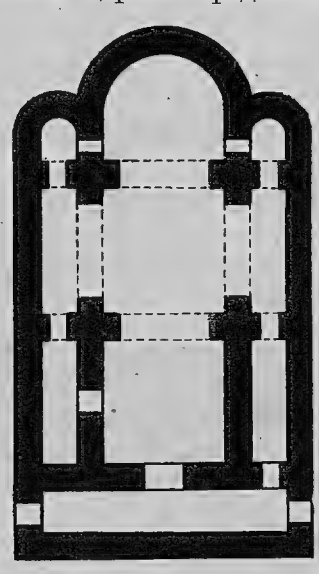


Рис. 39. Богородицкая церковь в Галиче, план

квадрат, сторона которого совпадает с высотой стены до под'ема двух боковых арок, т. е. образуется в полной мере пространственный куб, на котором лежат дополнительные кривые пространства. Высота упомянутых арок, ширина барабана и абсиды равны каждая половине стороны внутреннего квадрата плана. Подобный же храмик существовал под Киевом, в Белгородке; в развалинах его найдены остатки внутренней изразцовой облицовки с восточным мотивом непрерывных лилий.

Совершенно исключительный интерес представляет Остерская божница XII века. От храма, который имел дере-

вянную главу и барабан (летописный текст 1152 года), сохранилась лишь сильно выступающая абсида и восточные части стен. Храм имел внутри столбы, т. е. представлял тип тех одноабсидных храмов, которые по сходному плану строились в Новгороде с конца XII века. Пропорции Остерской божницы отличаются относительной правильностью; ширина абсиды, а следовательно, по всей вероятности, и барабана (не сохранившегося), равна половине ширины всего храма; длина храма немного более его ширины, а глубина абсиды немного менее ее ширины.

Выражение пластики может достигаться не только путем уничтожения диференцированности и создания единого блока, но и путем слагаемости масс, т. е. комбинирования их таким образом, что нет акцента ни на живописности, ни на абстракции. Мы уже видели элементы слагаемости в Полоцком и Новгородском храмах Софии. Очень интересный древнейший пример мы должны отметить в церкви Берестова, древней великокняжеской усадьбы рядом с Киево-Печерской лаврой. Сохранившийся лишь в своих западных частях, храм (возможно, памятник 1008 года, упомянутый летописью) сложен по-византийски, из рядов тонкой плинфы и толстых слоев раствора; глухие декоративные и очень правильно выполненные ниши, как в Киевском Софийском соборе, усиливают живописность впечатления. Но на западном фасаде сохранился след когда-то бывшего притвора (?), имевшего покрытие в виде трехлопастной арки,— мотив, чрезвычайно существенный для позднейшего зодчества городов, начиная с XII века. Первоначальную массу храма следует представлять себе как два блока, из которых один много ниже, самостоятельнее и пластичнее другого (в этом отличие от упоминавшейся Ильинской церкви Елецкого монастыря).

Исключительный интерес представляет ряд храмов Галицко-Волынской области, сохранившихся большею частью лишь в своих фундаментах. Богородицкая церковь в Галиче 1219 года представляет близкое подобие Выдубицкому собору своей армянской системой мелких боковых пространств.

Южная Русь, в частности Галиция и Волынь, известны издревле, как место армянской колонизации. Но в Богородицкой церкви есть и другая черта — равенство ячеек, на которые распадается корабль в продольном направлении, что является рационализирующей чертой западно-европейской архитектуры с ее динамикой и противоречит примитивной статике армянского зодчества. Сторона ячейки равна a, глубина бокового корабля $\frac{a}{5}\sqrt{2}$, т. е. $\frac{1}{5}$ диагонали ячейки, глубина абсиды $\frac{3a}{5}\sqrt{2}$.

В церкви Андрея в Кракове (XII век) мы видим в четырехстолпном храме одну сильно выступающую вперед абсиду. В продолговатой одноабсидной церкви в Крылосе, близ Галича (XI—XII века), между абсидой и основным пространством храма дана прямоугольная вставка, уже храма, но шире абсиды. Такую конфигурацию мы в XII веке встречаем в Смоленске и Новгороде, в памятниках, связанных с западными влияниями.

К галицко-волынскому зодчеству мы еще вернемся, когда будем говорить о проблеме иного стиля. Здесь же нужно отметить, что, идет ли влияние с Кавказа или с Запада, оно вызвано художественными исканиями не живописного и не абстрактного, а чувственно-пластического, нередко примитивного, выражения. Отрицание последнего в Богородицкой церкви — явление сравнительно позднее и единственное. Между тем, вовсе нельзя сказать того, что русское население не знало в своей практике выражения того архитектурного пространства, которое характеризуется как целостно-об'емное и в то же время как примитивное, иррациональное, т. е. не имеющее соизмеримости, модуля расстояний. Такой архитектурной организацией является изба-клеть, которая и в ту древнюю эпоху складывалась из горизонтальных прямоугольных «венцов». Размеры дерева и его утончение к вершине определяют границы кладки, но сохраняют некоторые допущения для произвола, вследствие чего нет постоянной мерности об'емов, однородных, од-

нако, от стены до стены. С другой стороны, связь клетей (за исключением более поздних «пятистенных» и даже «многостенных» сооружений с врубкой поперечных стен) достигается прирубкой одной клети к другой и таким сочетанием кровель, при котором слагаемость масс всегда налицо. Так, на основании источников (см. сказанное выше о сенях) и строительной системы устанавливается принцип рядового деревянного зодчества, современного указанным каменным храмам. Наличие деревянных завершений Остерской божницы знаменательно.

Следовательно, искание пластического и слагаемого, а также заимствование из армянского и романского зодчества опирались на привычный художественный образ недошедшей до нас гражданской архитектуры. Тем не менее, мы не можем сказать, чтобы последняя произвела решительный переворот в основных тенденциях перенятого из византийского мира феодального зодчества; такой переворот случился лишь в XVII веке. В XII веке выражение городских, так сказать, бюргерских вкусов также было не одинаково интенсивно в различных областях древней Руси. Мы видели, например, что в галицко-волынском зодчестве, повидимому, это явление значительнее, чем в киево-черниговском.

Несомненно, под влиянием кавказской архитектуры создались кресчатые церкви Старой Рязани XII века, фундаменты которых были раскопаны.

Отдельные моменты сближают эти памятники с Елецким собором, но говорить сколько-нибудь полно об их стиле трудно. Недалеко от Рязани, в Ольговом городке, нашлись фундаменты такого кресчатого здания, которое вовсе не имело внутри столбов. По массивности стен и пространству, приближающемуся к плану «армянского» креста, совершенно замкнутому и инертному, памятник этот является совершенно уникальным.

Сохранившиеся фрагменты каменной рельефной декорировки рязанских храмов говорят не только о богатстве ее, но и о восточном происхождении сердцевидных извивов плоского тройного стебля, в которые вставлены античные

мотивы пальметок и полупальметок, переработанные в типично восточный неорганический образ арабески. Найденный кусок львиной маски удостоверяет наличие в декорации животных форм. Рязанская резьба по камню отличается от черниговской (см. выше) своим кавказским, а не романским характером.

Рязань являлась узловым пунктом в движении торговли и культуры с юго-востока на северо-запад. Но следует при-

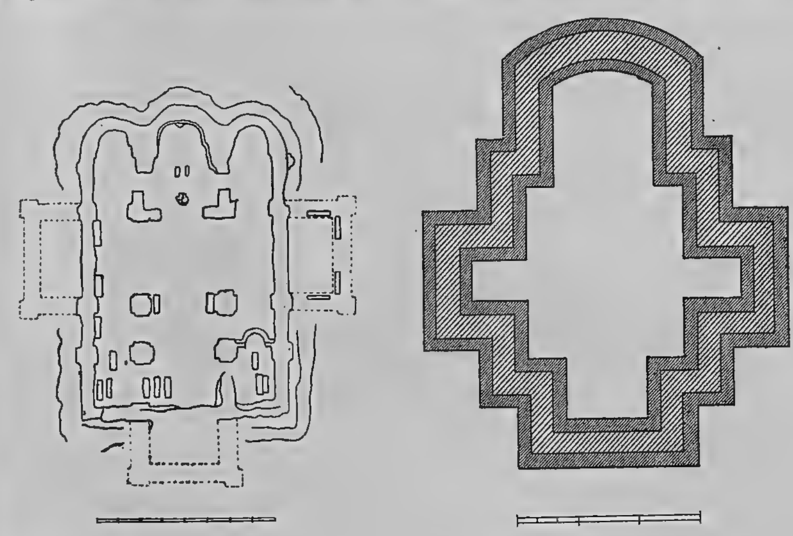


Рис. 40. Церковь в Старой Рязани, план

Рис. 41. Церковь в Ольговом городке под Рязанью, план

знать, что ее постройки были выражением художественного стиля скорее феодальной верхушки, чем городского демократического населения, являясь промежуточным моментом развития от Елецкого собора к зданиям Суздальско-Владимирского края. Не лишено интереса, что и в стиле феодальных верхов могли проскальзывать черты, рожденные иным классовым сознанием. Тем более досадно, что в отношении рязанских памятников мы принуждены ограничиваться главным образом анализом типа, а не стиля (однако типология может дать некоторый материал и для анализа стиля).

Исключительный интерес представляет архитектура Западной Руси в XII веке. Недалеко от Брянска находятся развалины Вщижского городища, в котором сохранились фундаменты церкви. Пластичность ее масс замечательна тем, что абсиды почти теряют извне свое разграничение, сливаясь в одну массу,— явление, которое можно отметить, хотя и не в таком ярком выражении, в Богородицкой церкви в Галиче, а также в церкви на Городище в Коломне XIII века (сохранились части стен выше человеческого

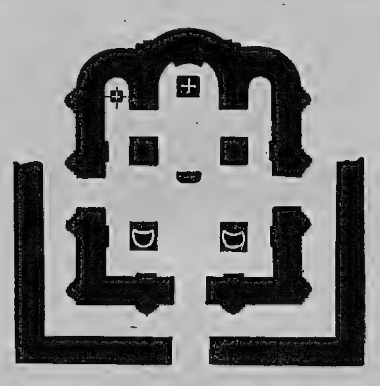


Рис. 42. Церковь Вщижского городища, план

роста). Наружные лопатки с тонкими по ним тягами образуют в Вщижской церкви сложную профилировку в несколько слоев. Внутри столбы теряют кресчатый план, становясь квадратными, благодаря чему избегается подчеркивание внутреннего членения. Толщина столбов и ширина боковых пролетов между стенами и столбами равны между собой. Диагональ подкупольного пролета равна утроенной толщине стен, т. е. сторона подкупольного квадрата $\frac{3}{2}\sqrt{2}$.

Весьма возможно, что Вщижская церковь не имела хоров, поскольку в стенах не сохранилось следов лестниц. Если это так (если не было извне пристроенных деревянных лестниц), то мы имеем древнейший случай, когда в храме отсутствует типично феодальный момент отделения княжеской семьи, для которой предназначались хоры, от

всей массы народа. Хоров не было, конечно, и в описанных выше маленьких бесстолпных храмах по причине самой их миниатюрности и назначения для частного обслуживания.

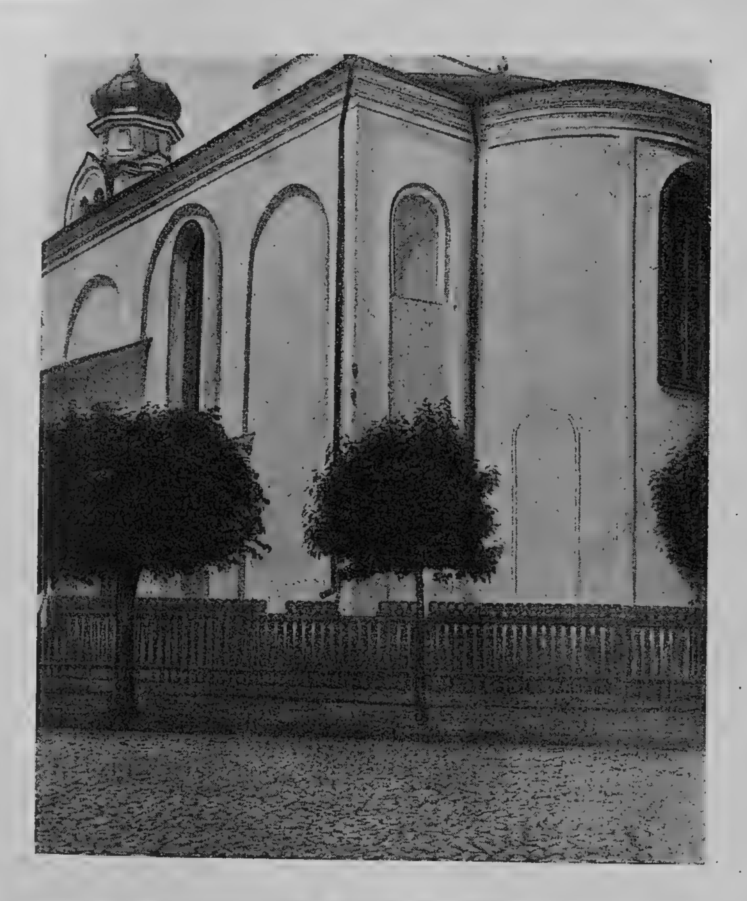


Рис. 43. Благовещенская церковь в Витебске, с юго-востока

В четырехстолпном храме XII века это величайшая редкость, говорящая о появлении новых взглядов, которые нельзя определить иначе, как известный «демократизм». Эта «демократизация» вновь появилась, уже в ином идеологическом смысле, лишь в XIV—XV веках в Москве.

В Витебске мы находим от XII века Благовещенскую церковь, частью (в своих покрытиях) переделанную при Ольгерде в XIV веке и в новейшее время.

В некоторых отношениях — это параллель к Выдубицкой и Галичской и Богородицкой церквам: пластичность пространства усиливается посредством уменьшения глубины боковых кораблей, т. е. по-армянски; динамика базиличного пространства достигается повторением одного за другим четырех помещений, из которых три одинаковые, квадратные, и лишь западное несколько уменьшено. Если ширину бокового корабля принять за $2a$, то сторона равных квадратов среднего корабля будет $5a$, диагональ угловых западных помещений $4a$, т. е. глубина западного среднего помещения $2a\sqrt{3}$. Абсида лишь одна, но в характере обычной полукруглой. Так в памятнике соединились западно-европейские, византийские и восточные черты.

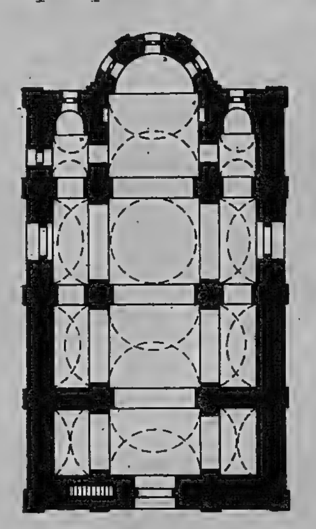


Рис. 44. Благовещенская церковь в Витебске, план

Однако стремление к пластичности выражения, об'ясняющее это соединение, осложняется идеей рационализированного движения; эта идея существенна в романском зодчестве и нашла свое конечное проявление в готике, которая сменила замкнутое пластичное пространство на бесконечное. В русском зодчестве этот процесс не нашел себе места, но характерно, что как бы предварение его мы встречаем в Полоцко-Смоленском княжестве.

С этой точки зрения совершенно исключительное значение приобретает Коложская церковь в Гродно XII—XIII веков. Памятник дошел в очень плохом состоянии: часть его обвалилась в Западную Двину, своды упали. В помощь представлению о первоначальном виде церкви может служить изображение ее на плане города Гродно, выполнен-



Рис. 45. Коложская церковь, с северо-востока

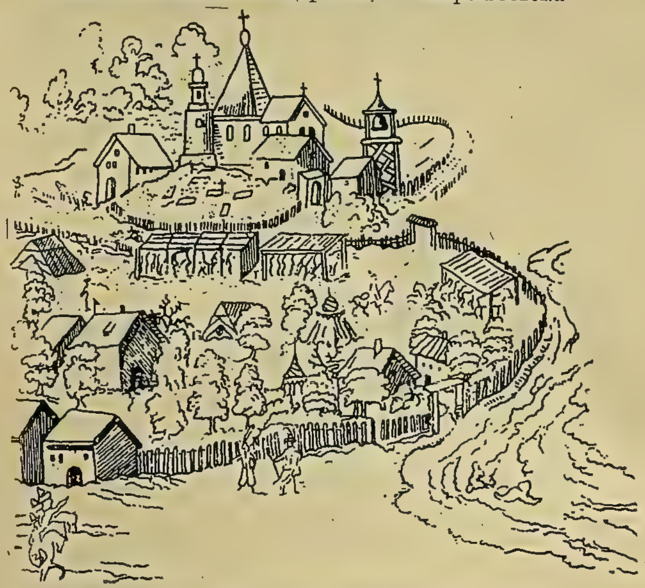


Рис. 46. Коложская церковь, по старинному рисунку

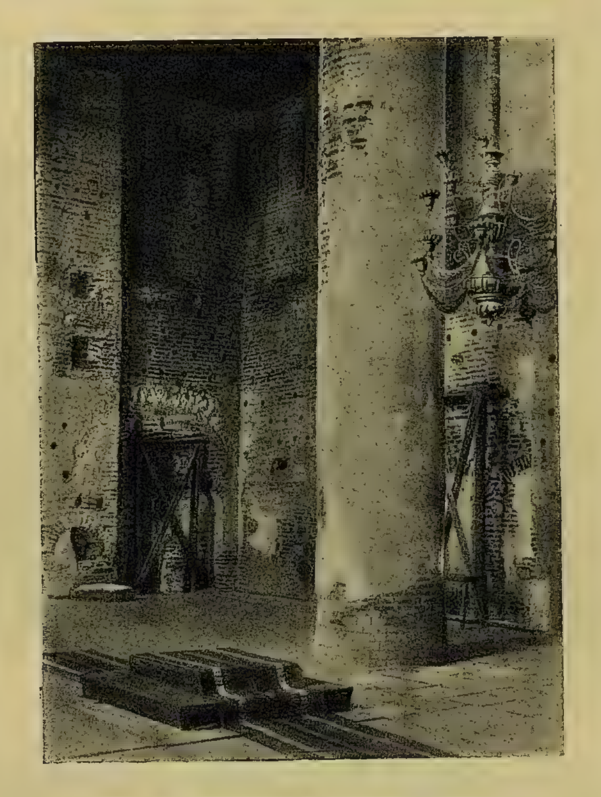


Рис. 47. Коложская церковь внутри

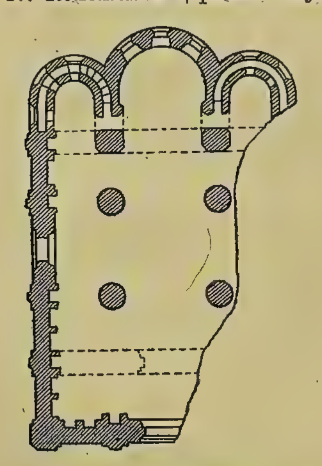


Рис. 48. Коложская церковь, план

ном в 1567 году нюрнбергским рисовальщиком Матвеем Зюндом.

Трехабсидный храм с четырьмя внутренними столбами и притвором, как обычно, имеет наружное расчленение лопат-



Рис. 49. Церковь Евфросиниева монастыря, с северо-востока

ками на четыре компартимента по северной и южной сторонам и на три — по западной. Кладка из западно-европейского кирпича обнаруживает вполне романскую систему; для украшения стен снаружи вставлены майоликовые кре-

сты. Абсиды сильно выдаются вперед, причем боковые заканчиваются башнями, на которые ведут лестницы в толще абсидных стен. Центральная глава и эти башни придавали всему сооружению характер замка (вспомним, что в соседней Польше церковь называется «костел» — castellum, т. е. замок). Вместе с тем подобная группировка башен при корпусе здания вполне соответствует немецкому варианту романского зодчества (в его отличии от ломбардского варианта).

Еще интереснее внутреннее пространство Коложской церкви. Столбы с самого начала были круглыми (см. сказанное о Петропавловской церкви в Смоленске), давая свободу и единство пространству, превращенному как бы в залу (ср. «зальную» систему некоторых немецких построек и позднее Московского Успенского собора Аристотеля Фиораванти, построенного, по выражению современников, «палатным» образом). Стены Коложской церкви внутри разделаны высокими, но узкими нишами, предполагавшими, очевидно, не сложные, обширные композиции росписей, а отдельные изображения в типе статуй в соборах Запада. Казалось бы, намечается путь к прорыву готического бесконечного пространства; однако компартименты, на которые оно все же разбивается столбами, лишены, в отличие от витебской церкви, кратности отношений, вновь возвращаясь к несоизмеримости примитивного пространства. Движение масс вверх еще не создает готики, а примитивизм пространства противоречит строгости западного романского стиля.

Наиболее замечательные указания о направлении развития архитектуры Полоцко-Смоленского княжества дает церковь Спасского монастыря в Полоцке, выстроенная княжной Евфросинией (1128—1161 годы).

Церковь имеет одну абсиду, сильно выступающую вперед и дающую продольную ориентацию пространства, которая усиливается, в общем, всем направлением плана, а особенно узкими боковыми кораблями. Черты западно-европейской типологии здесь несомненны. Однако западное деление, вмещающее хоры, оказывается ниже главной части

храма, в котором, таким образом, выделяется основной куб, противоречащий продольности пространства. В западной очень толстой стене идет лестница на хоры, вмещающая камеру, в которой «спасалась» Евфросиния. Столбы первоначально были квадратные и лишь позднее, в интересах расширения пространства, стесаны в восьмигранные. Сна-

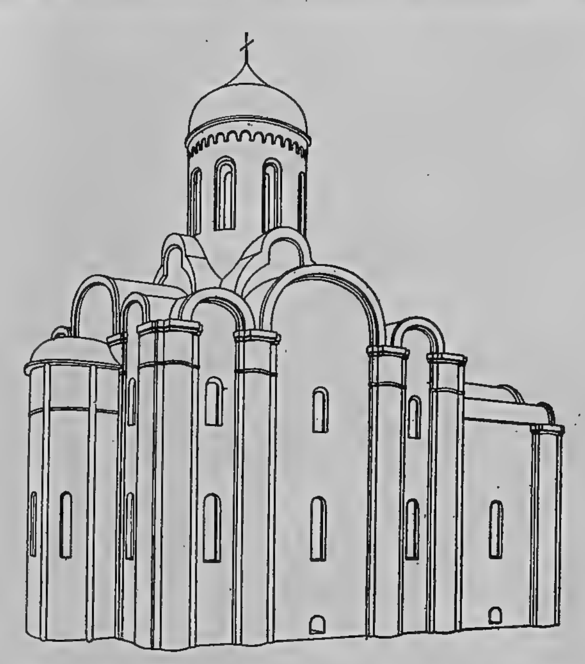


Рис. 50. Церковь Евфросиниева монастыря; реконструкция А. И. Некрасова

ружи к лопаткам приставлены полуколонны, а по абсиде идут тонкие тяги, известные из романской архитектуры. На волнистой кровле основного куба лежит особый постамент, квадратный в плане и ограниченный по сторонам четырьмя трехлопастными дугами (ср. Берестовскую церковь), ориентированными по сторонам света. На этом постаменте возвышается барабан с куполом, превращая пересечение главного корабля с трансептом в световую башню, как это бывает в романском зодчестве.

Башенность и пластическая мощь сооружения являются, несомненно, ярким выражением феодального зодчества. Однако в храме есть черты, которые заставляют искать стилистических аналогий на Западе не в собственно романской архитектуре XI—XII веков, а в более примитивной архитектуре первого тысячелетия. Расчленение внутреннего пространства Евфросиниевской церкви лишено строгих рациональных отношений. В то же время это пространство совершенно ничтожно по сравнению с массами: так, например пролеты между стеной и столбами уже самых столбов, и продольно направленные пространства превращаются как бы в щели. Сторона углового квадрата *a*, подкупольного 3*a*, толщина стен и столбов $a\sqrt{2}$, т. е. взят расчет диагонали углового помещения; глубина притвора $\frac{5a}{2}$.

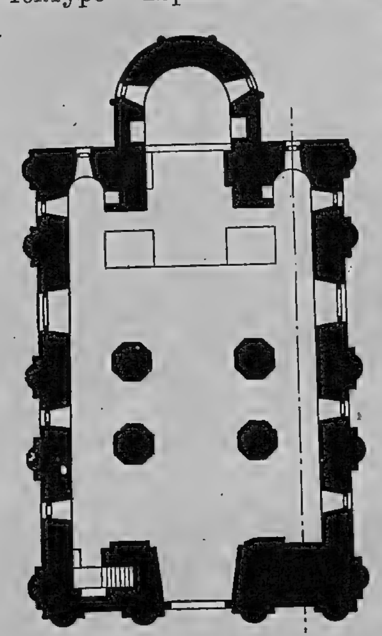


Рис. 51. Церковь Евфросиниева монастыря, план

Слагаемость инертных масс снаружи соединяется с инертностью тесных, пещерообразных об'емов внутри, почти не освещенных вследствие узости окон. В соборе нет никаких воспоминаний не только о живописном стиле первой половины XI века, но и об абстрактности и графичности стиля XI—XII веков. Примитивизм и чувственная пластика воплощают сознание примитивной среды, содержащее отзвуки идеологии родового быта; это было свойственно и феодалам в новых условиях их существования.

Здесь уместно будет раз'яснить, что эта, в своем роде «демократизированная», архитектура городов XII века, конечно, вовсе не была буржуазной архитектурой. Это также

зодчество феодалов, но в окружении враждебных социальных слоев, сложившихся и окрепших в развивающейся жизни города; оно должно было выразить не столько необычайный блеск княжеского существования или значи-



Рис. 52. Свирская церковь, с северо-востока

тельность сложившегося абстрактного мировоззрения, сколько непосредственно мощь и крепость феодалов. В сущности, это было вырождение как византийских, так и романских влияний в русском зодчестве.

Совершенно подобной Евфросиньевскому храму была большая церковь Борисоглебского монастыря в Полоцке (XII века).

Другим памятником этого процесса (в противоречие Витебской и Гродненской церквам) является Свирская церковь в Смоленске 1191—1194 годов, также княжеского построения. Здесь мы опять встречаемся с комбинированием византийских, западных и кавказских мотивов; последние проявляются в притворах с трех сторон, что мы уже видели в Старой Рязани. Через Смоленск, как и через Рязань, проходили пути армянской торговли. Каждая из трех сторон храма завершается трехлопастной аркой, перенесенной на стену Свирской церкви с постамента Евфросиньевской церкви. Этим покрытием еще более подчеркнуты общая «башенность» и слагаемость масс (имея в виду более низкие притворы) как бы ступенчатой пирамиды. Это впечатление усиливает очень сильно выступающая единственная абсида, по сторонам которой, в углы, по обычаю северно-европейского романского зодчества, вставлены параллелепипеды вместо боковых абсид.

Угловые своды даны по четверти окружности, соответственно завершениям стен. Общее пространство значительно свободнее церкви Евфросинии, и его компартименты имеют почти кратные отношения (1 : 2 : 4), т. е. здание близко к романской «зальной» постройке (хотя менее, чем в Коложской церкви); глубина абсиды равна ее ширине, и только притворы противоречат указанной закономерности. Памятник остается выразителем охарактеризованной выше феодальной идеологии.

Сразу же следует сказать, что подобной сложности художественного процесса не было в новгородско-псковской архитектуре XII века, которая сначала была примитивней и пластичней (начиная от храма Софии Новгородской и до собора Юрьева монастыря).

В 1130—1152 годы появляется в Пскове собор Мирожского монастыря, построенный по инициативе приехавшего с юга архиепископа Нифонта. Ничего специфического для Пскова этот собор не представляет. Необходимо помнить, что в те же годы Нифонт выстроил совершенно такую же церковь Климента в Старой Ладоге, фундаменты которой

дошли до нас. Как это было и на юге, мы имеем дело с перенесением образца малоазиатского храма (в частности, известного по Херсонесу) для удовлетворения новых художественных воззрений.

Кубическое здание Мирожского собора имеет значительно пониженные угловые помещения, с востока представляющие малые абсиды (с запада эти угловые помещения позднее надстроены, равно как пристроена и звонница). Таким

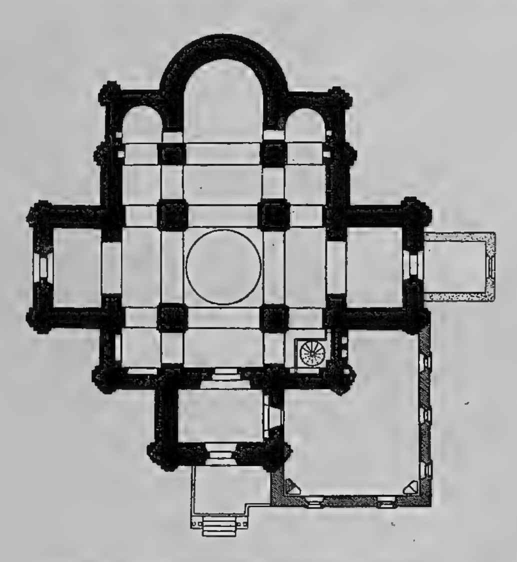


Рис. 53. Свирская церковь, план

образом, церковь вверху образует пересечение высоко поднятых продольного и поперечного сводов, неся в месте пересечения очень широкий барабан и главу. Внутри получаются значительные плоскости стен, вовсе лишенные лопаток, благодаря чему подчеркивается простота пространственного блока. Слагаемость внешних масс отличается также простотой; при отсутствии притворов и пучкообразных пилястров гладь стен несет черты монолитности. Глубина абсиды и сторона подкупольного квадрата вдвое более стороны углового квадрата, а толщина стен равна $\frac{2}{3}$ последней.



Рис. 54. Собор Мирожского монастыря, с северо-востока



Рис. 55. Собор Мирожского монастыря, разрез

Под 1156 годом летопись рассказывает о построении на торговище «заморскими» купцами (т. е. ведшими экспортную торговлю) церкви Параскевы Пятницы. Как и в Чернигове, церковь стоит на базаре, возле Ярославова дворища, на Торговой стороне Новгорода. Об окончании этой церкви заморскими купцами говорится также под 1207 годом. Но совершенно невероятно, чтобы она строилась 50 лет; очевидно, речь шла о каких-либо ремонтах. Церковь была искажена в 1345 году, при восстановлении после пожара 1340 года.

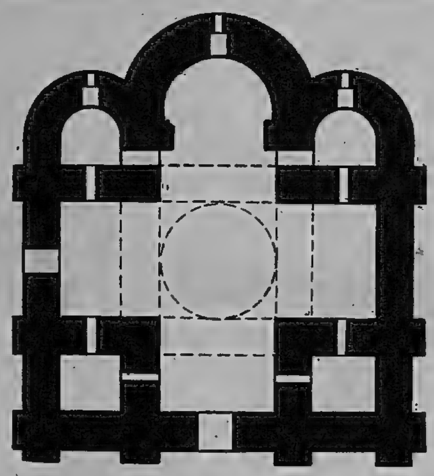


Рис. 56. Собор Мирожского монастыря, план

Здание представляет собою аналогию Свирской смоленской церкви, вплоть даже до романских пучков пилястров по углам притворов; только внутренние столбы круглые, но относятся они не к середине XII века. Покрытие храма принадлежит XIV веку.

Таким образом, здание, построенное по заказу новгородских купцов, принадлежит к стилю, известному из построек феодалов.

Дата Свирской церкви позднее Пятницкой, если только не иметь в виду 1207 года. Но от более ранней эпохи сохранились кубические храмы с притворами в Рязани; в Смоленске они были и кроме Свирской церкви (например



Рис. 57. Нередица, с юго-востока

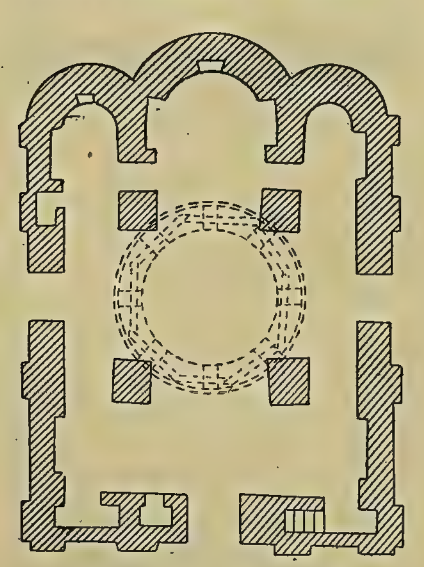


Рис. 58. Нередица, план

Богословская), равно и в Полоцке (в Бельчицком монастыре). Совершенно очевидно, что церковь Параскевы — гость в Новгороде, явление единичное. Что в этом явлении сыграл свою роль торговый путь с Кавказа на северо-запад, несомненно не только потому, что в Новгороде подобный храм выстроили заморские купцы, но и потому также, что еще один экземпляр храма этого образца появился на острове Висби.



Рис. 59. Нередица, разрез

В самом конце XII века мы видим в окрестностях Новгорода два храма, стремившиеся до некоторой степени дать слагаемость масс. Один из них, Фомы на Мячине, выстроен в 1196 году по приказанию архиепископа Мартирия, прибывшего в Новгород из Старой Руссы. Там до сих пор еще стоят в искажении памятники XII века, не отличающиеся, впрочем, какими-либо чертами стиля от новгородских.

В Фоме на Мячине боковые абсиды понижены на треть высоты сравнительно с средней, которая к тому же своей шириной давит боковые. В глади стен и незначительной толщине пилястров, при монументальности форм, сохраняются те черты, которые характерны для традиций мастера Петра.

В 1198 году выстроена знаменитая своими фресками Нередица, реставрированная целиком (кроме главы). Строителем был князь Ярослав Владимирович.

Церковь является палладиумом княжеской семьи, с членами которой связаны многие фресковые изображения. Между тем, памятник построен далеко не первоклассно в смысле техническом (сведение сводов и выкладка стен). Попытка дать слагаемость масс в Нередице не более, чем у Фомы; но так как малые абсиды вдвое ниже средней и уже, то вместо слагаемости массы получается стремление вовсе избавиться от этих абсид и получить выражение в монолитности. Здание стоит на грани полного пластического примитивизма. В действительности совсем небольшое, оно производит впечатление монументального.

Черты восточного стиля сказываются не только в такой детали, как полукруглый тимпан над дверью (что можно найти и на романском Западе), но и в поперечно организованном пространстве, которое создается хорами, отсекающими западное пространство за столбами.

Для примитивизма инертного и иррационального пространства характерно не только совершенно неправильное создание плана, с отсутствием лопаток по стенам и у столбов, но и лишенная симметрии пробивка окон неодинаковой величины.

В пропорциях много сходства с Ладожской церковью (не в цифрах, а в принципе дробных кратных отношений); если принять длину западного углового помещения равной a, то его ширина $\frac{a}{2}$, длина подкупольного помещения $\frac{3a}{2}$, ширина же на западе $\frac{4}{3}a$, на востоке a; глубина восточных абсид также a ширина $\frac{2}{3}a$; высота ярок под хорами $\frac{4}{3}a$; высота от пола храма до пола хоров и от пола хоров до пяток сводов — по $\frac{8}{5}a$. Отсутствие диагональных расчетов об'ясняет кривизну плана, правильность которого не была проверена пересекающимися протяжениями из различных точек.

Трудно не видеть здесь примитивизма, который является регрессом по сравнению с творчеством мастера Петра.

В конце XIII века, когда начал слагаться, как мы увидим далее, новый стиль, в Новгороде были еще возможны здания, подобные Нередице (см. церковь Феодора Стратилата 1294 года на Софийской стороне).

Таким образом, в Новгороде не нашли значительного выражения ни живописный стиль XI века, ни пластический XII века; но и монументально-графический, абстрагирующий стиль XI—XII веков, получив замечательное проявление в соборе Юрьева монастыря, в малых храмах XII—XIII веков был значительно ослаблен. Что же касается каких-либо попыток разрешить проблему свободных пространств и «зальной» системы, то мы их вовсе не видим в Новгороде, и не потому только, что не сохранилось памятников. Дошедшие до нас памятники свидетельствуют о том, что отсутствие таких попыток обусловлено принципиальной природой вещей. Достаточно указать, что даже такой памятник, как храм Параскевы Пятницы, тождественный иконографически Свирской церкви, отличается невероятным примитивизмом выполнения, чуждым правильности построения Свирской церкви и говорящим не столько о технических различиях, сколько о непонимании специфической средой Новгорода XII века выражений пластической четкости.

ЛИТЕРАТУРА

Батюшков, Подолия, Холмская Русь, Волынь, Белоруссия и Литва, Бессарабия. СПБ. 1886—1892.

Батюшков, Русские древности в западных губерниях, I—IV. СПБ. 1868—1886.

Брунов, Беларуская архітэктура XI—XII вв. (Сборнік артык. бел. культ., 1928).

Брунов, Извлечение из предварительного отчета о командировке в Полоцк, Витебск и Смоленск. 1926.

Брунов, О хорах в древнерусском зодчестве (Труды секции теор. и метод. РАНИОН, II).

Brunov, Ueber der Breitraum in der christlich-orientalischen altrussischen Baukunst („Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst", IV, 1927).

Brounoff, Une église byzantine à Chersonèse („L'art byzantin chez les slaves").

Brounoff, Un nouveau type d'église dans la Russie du nord-ouest du XII siècle („Arsbok. Lund.“, 1925).

Клетнова, Сообщение о раскопках Борисоглебского монастыря в Смоленске (Труды ком. по сохр. древн. памятн. Моск. археол. общ., IV, 1912).

Корзухина-Воронова, Рязань в сложении архитектурных форм XII—XIII вв. (Сборник аспирантов ГАИМК, Л. 1929).

Макаренко, Древнейший памятник искусств Переяславского княжества (Уваровский сборник. М. 1916).

Макаренко, Церковь в Старгородке и ее живопись (Чернигов и его окрестности. 1928).

Некрасов, Возникновение Московского искусства, т. I. М. 1929.

Орловский, Борисоглебский монастырь в Смоленске («Древности Смоленска», I. Смоленск 1909).

Павлинов, Древние храмы Витебска и Полоцка (Труды IX археол. съезда).

Павлинов, История русской архитектуры. 1894.

Писарев, Путеводитель по Смоленску.

Покрышкин, Отчет по реставрации Нередицы («Материалы по археологии России», № 30).

Сементовский, Белорусские древности, I—II. СПБ. 1890.

Сементовский, Киев, его святыни и древности. Киев 1871.

Скуревич, Зодчество западных славян («Зодчий», 1906).

Снегирев, Памятники древнего искусства в России. М. 1850.

Суслов, Материалы к истории древней новгородско-псковской архитектуры.

Суслов, Памятники древнерусского зодчества. Изд. Акад. художеств.

Сычинский, Влияние византийского зодчества на архитектуру каменных церквей в Подолии (Записки научн. общ. им. Шевченко, CXXXVIII—CXI).

Уваров, Древняя церковь Вщижского городища (Мелкие труды, I. М. 1910).

Уваров, Авдей (Труды Моск. археол. общ., IV).

Хозеров, Спасская церковь в Полоцке («Ист.-археол. сборник», Инст. белор. культ., Минск 1927).

Шероцкий, Киев. Киев 1918.

Schieman, Russland, Polen und Livland. Berlin 1886.

Шчакаціхін, Нарысы з гісторыі белорускага мастацтва, I. Менск 1928.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ЭПОХА РАЗВИТОГО ДРЕВНЕРУССКОГО ЗОДЧЕСТВА





ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

РУССКИЙ ВАРИАНТ РОМАНСКОГО СТИЛЯ XII—XIII ВЕКОВ



СУЗДАЛЬСКО - Владимирской земле XII—XIII веков земледелие имело большее экономическое значение, чем в других русских землях того времени; это сопровождалось наибольшим развитием вотчинного землевладения.

Заселение Волжско-Окского междуречья об'ясняется как истощением юга вследствие княжеских усобиц и внешних нападений, так и передвижением мировых торговых путей, в результате чего заглох путь «из варяг в греки». При новых условиях существования, в результате потери старых рынков, князья в Суздальско-Владимирской области не только должны были прочно сесть на землю, но и сменить примитивное взимание дани на более организованную, чисто феодальную эксплоатацию сельского населения; за это первый из суздальско-владимирских князей, Андрей Боголюбский, поплатился жизнью. Тем не менее. феодальная система землевладения, с иммунитетом феодалов крупных и мелких, в их обычной иерархии вполне

установилась, местные финские князья примыкают к пришлой феодальной верхушке, русское население начинает сливаться с местным, хотя взаимная вражда тянется еще очень долго, в течение столетий. Летопись отмечает новый характер княжеской власти. Возникают новые художественные вкусы. Несомненно, городов, подобных Киеву, здесь не было; даже торговля была преимущественно в руках иноземцев — новгородцев и смолян. Мастера, приходившие к Андрею Боголюбскому, по словам летописи, из всех земель, хотя и оставили ближайших по себе учеников, но традиции ремесла не образовали. Громадную роль среди феодалов играли епископы и монастыри. Естественно, что первые художественные навыки и привычки обнаруживают позднюю киевскую традицию, занесенную пришельцами.

В области архитектуры никакого подобия Киевскому Софийскому собору быть не могло. Уже на юге произошло изменение стиля. Если мы припомним диференцированные массы больших кубов здания, вроде Елецкого монастыря, кратность пространственных отношений и наружную скульптуру, то нас не удивит, что те же самые черты встречаются на суздальско-владимирской почве.

Киево-Печерский патерик, литературное произведение XIII века, рассказывая о построении Лаврского Успенского собора, упоминает, что Владимир Мономах создал в Ростове Великом церковь по подобию Лаврской Успенской, а затем добавляет: «Сын же того, князь Георгий (т. е. Юрий Долгорукий), в своем княжении в граде Суздале создал церковь в туюжде меру». К сожалению, до нас не дошли обе эти церкви, как и первоначальный собор в Суздале, выстроенный Владимиром Мономахом, т. е. до 1125 года.

Поздняя летопись говорит под 1152 годом: «Князь великий Долгорукий Суздальский был под Черниговым ратью, и возвратился в Суздаль на свое великое княжение, и, пришед, многие церкви созда: на Нерли Бориса и Глеба, и во свое имя град Юрьев заложи, нарицаемый Польский, и церковь в нем камену Георгия созда, а в Володимери церковь Георгия камену же созда (о ней смотри выше), и град Перея-

славль от Клещина (озера) перенесе и созда больше старого, и церковь в нем постави камену Спаса, а в Суздале поставил церковь камену Спаса же святого».



Рис. 60. Кидекшская церковь, с юга

От всей этой обширной строительной деятельности до нас дошло очень немногое. Остались лишь Кидекшская церковь и собор в Переяславле-Залесском.

Очень интересное сообщение дает Лаврентьевская летопись под 1159 годом: «Представися Борис князь Юрьевич и положиша его братья в церкви святых мучеников, юже бе создал отец его Юрий на Нерли, идеже бе становище Бори-

са и Глеба». Очевидно, мы имеем здесь указание не на постоянное место (село) пребывания князя, а на место остановки походного стана, что весьма типично для эпохи Бориса и Глеба. В XII веке этот стан с своей каменной церковью превратился в оседлое место — село, существующее доныне в 5 километрах от Суздаля.

Церковь в Кидекше дошла до нас в очень плохом состоянии. Будучи выстроена почти квадратной, о четырех внутренних столбах и трех абсидах, она потеряла последние сверху наполовину, а равно половину высоты восточных прясел южной и северной стен, оба восточных столба и все своды. В XVII веке были сделаны новое покрытие и глухой барабан с главой, а полуразрушенная часть целиком отведена под алтарь.

Представить себе древний вид церкви не составляет труда; для этого нужно отнять от дошедшего памятника также северную и западную пристройки и восстановить южный позднее заложенный портал.

Здание имеет тот тип четырехстолпного храма, который встречается на юге, в частности в княжеской усадьбе (см. Белгородок, Берестово). Четыре кресчатых в плане столба разделяют внутреннее пространство на компартименты, находящиеся в кратном отношении друг к другу (1 : 2 : 4); над средним квадратом стоял световой барабан с куполом. Три абсиды во всю вышину храма примыкали к его восточной стене; подпружные арки были перекинуты от столба к столбу, усиливая диференциацию пространства, лишенного всякого живописного эффекта. В западных углах, в южной и северной стенах, сделаны ниши с княжескими погребениями. По внутренним стенам пилястры корреспондируют столбам и имеют себе соответствие во внешних пилястрах, изгибающихся вверху в архивольты закомар. Таким образом, те и другие пилястры представляют как бы столб, врезанный в стену. Иначе говоря, все здание можно представить себе в виде скелета из 12 внешних и 4 внутренних столбов с перекинутыми между ними арками, на которых лежат своды, а между внешними столбами вставлены простенки.

Последние имеют особую организацию, представляющую существенное видоизменение того, что мы находим в Елецком соборе или Петропавловской церкви в Смоленске. Аркатурный фриз, в этих двух церквах идущий поверх стены под закомарами и об'единяющий весь массив, здесь проходит на середине высоты стены. При этом профили лопаток под карнизом имеют двойной уступ, а над карнизом — тройной; иначе говоря, внизу стена толще, чем вверху, где она несколько отступает вглубь.

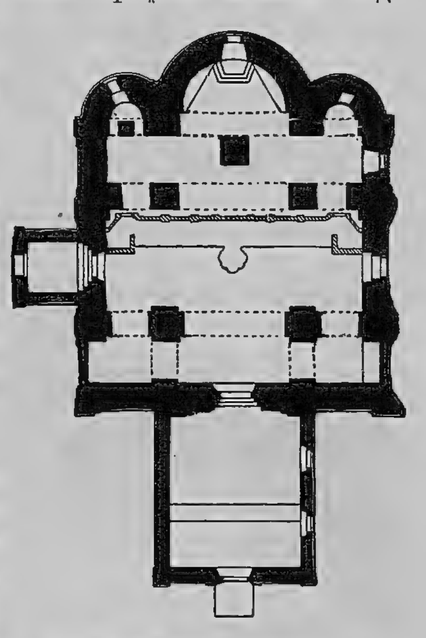


Рис. 61. Кидекшская церковь, план

Совершенно исключителен пространственный смысл полученной организации. Перед нами подчеркивание активных и пассивных частей зданий, особенно существенное в верхних простенках, которые, казалось бы, можно было вынуть. Так обнаруживается апелляция внутреннего пространства к внешнему, типичная для позднероманского зодчества в его направленности к созданию готического скелета. При наличии кратных отношений во внутреннем пространстве организация его по отношению к внешнему пространству отличается рациональностью. Кроме того, следует принять во внимание, что стена, имея сложный рельеф, ни в коем случае не дематериализуется,— она имеет пластический характер; иначе как могли бы схватывать ее арки пояса, кончающиеся каплями под своими пятками? Порталы имеют вид перспективно-сокращающихся арок прямоугольного сечения и встречают себе соответствие в Византии. Пластика, рационализм и идея согласования внешнего и внутреннего пространств являются моментами, весьма

близкими западно-европейскому зодчеству, обнаруживающему борьбу конкретного и абстрактного.

Следует отметить, что выполнение церкви не блестяще; мы видим, например, кое-где невязку пяток аркатурных фризов и вертикальных обрезов наружных пилястров, что было у церкви искони.

Церковь выложена из белого камня, обработанного в правильные блоки; византийская кладка из плинфы отсутствует в суздальско-владимирском зодчестве.

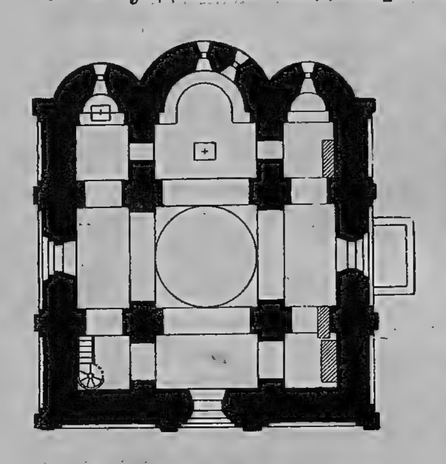


Рис. 62. Собор в Переяславле-Залесском, план

О Преображенском соборе в Переяславле-Залесском летопись рассказывает, что закончен он был уже в 1157 году при Андрее Боголюбском. Церковь очень близка к Кидекшской, но кратность отношений нарушена: протяженность боковых помещений равна $a\sqrt{3}$, т. е. их диагональ равна двум сторонам углового квадрата. Другим существенным отличием является то, что наружные пилястры имеют излом на высоте утолщения стены, т. е. там, где должен бы быть аркатурный пояс. Никаких следов последнего нет, хотя одно старое сообщение (см. «Владимирские губернские ведомости» от 1848 года № 32) говорит, но крайне невразумительно, о каком-то поясе колонн. Собор сохранил старые черты, кроме главы, которая относится к XVI веку (но барабан сохранила первоначальный).

Изломы пилястров находят себе соответствие в изломе контрфорсов западной романской архитектуры, но здесь, сочетаясь с утолщением стены, приобретают совершенно новое значение, подчеркивая отягчение массы нижнего яруса и уничтожая идею скелета с его равномерным под'емом снизу доверху. Стены собора к тому же очень толсты и лишены



Рис. 63. Собор в Переяславле-Залесском, с юго-востока

нижнего освещения, окна сделаны лишь во втором ярусе. Западное окно северной стены нарушает равновесие тем, что опущено до выступа стены, идущего посреди ее высоты, служа дверью на хоры. Нет сомнения, что снаружи к этой двери вела деревянная пристройка с лестницей; таким образом, каменное здание было соединено с деревянным.

Совершенно очевидно, что пластический принцип побеждает пространственное выражение, а рационализм уступает примитивизму.

Уже во втором из сохранившихся памятников мы видим расхождение с принципами западно-европейского романского зодчества.

Эпоха Андрея Боголюбского составляет самый блестящий этап в развитии суздальско-владимирской архитектуры. Переехав окончательно во Владимир, Андрей Боголюбский создает роскошные постройки и организует свою жизнь, как феодальный владыка, стремясь поразить население блеском княжеской власти.

В Ипатьевской летописи (южно-русского происхождения) мы находим пространный рассказ о строительной деятельности Андрея Боголюбского, вставленный после известия о его убиении, причем текст перемежается похвальными отзывами о князе, сравниваемом с Соломоном. Рассказ этот, относительно позднего происхождения, в отдельных деталях неясен и расходится с другими летописными известиями, современными самым постройкам.

В 1158 году Андрей Боголюбский начинает колоссальное строительство. В 15 километрах от Владимира заложил он свою резиденцию, город Боголюбов, с церковью и дворцами. Церковь эта была украшена внутри и снаружи яшмовой облицовкой и позолотой, которая была нанесена, по словам летописи, на пояс и внешние столбы храма. По сводам же снаружи были поставлены в качестве украшений золотые птицы, кубки и флюгера. Позолочены были также внутренние столбы, стены и двери; вероятно, позолота касалась лишь каких-нибудь деталей, как, например, капителей столбов и карнизов стенных пилястров. Церковь была спаб-

жена исключительно богатой утварью и иконами с золотом и дорогими каменьями. Летопись говорит, что на блеск золота было даже трудно смотреть; все приходящие дивились этой церкви и не в состоянии были пересказать красоты ее.



Рис. 64. Башня в Боголюбове, под переходом

Несомненно, не хуже был украшен и княжеский терем Андрея Боголюбского. В Боголюбово приходили люди из всех краев, как русских, так и иноземных. Летопись говорит, что «гость приходил из Царьграда, и от иных стран из Русской земли, и от всего христианства, и от всех поганых...».

В том же 1158 году Андрей Боголюбский закладывает обширный город Владимир с двумя воротами, Золотыми и

Серебряными, и внутри города — собор Успения, также роскошно убранный и снабженный драгоценной утварью.

От указанных построек Андрея Боголюбского до нас в своем первоначальном виде ничего не дошло; что же касается дорогой утвари, то в Боголюбове она была разграблена при убийстве Андрея и позднее, в течение 1174—1177 годов. Успенский собор пострадал от пожара в начале 1180 годов и был перестроен Всеволодом III; Золотые ворота дошли в искажении, а Серебряные и дворец в Боголюбове исчезли вовсе.

Долгое время считали, что церковь в Боголюбове была совершенно перестроена в новейшее время. Между тем, не только есть совершенно достоверные источники, указывающие на противное, но и уцелели некоторые первичные ее части.

Доброхотов, посвятивший в середине XIX века описанию Боголюбова особую монографию, черпает сведения из недошедшего до нас древнего жития Андрея Боголюбского, с чем вполне совпадает неизвестная Доброхотову Аристархова летопись, рассказывающая о разрушении и переделках храма.

В настоящее время храм имеет совершенно новое завершение; пристроенная к нему древняя башня надстроена колокольней, а пролеты висячего перехода из башни на хоры храма заделаны внизу стенами, образовавшими глухую постройку между башней и храмом. Войдя внутрь этой постройки, можно видеть не только крестовые своды и столбы, на которых висит переход в виде крытой галлереи, но и остатки двух колонок с кронштейнами, подобными тем, которые мы находим на самой башне, а равно на остатках стен Успенского собора во Владимире. Совершенно очевидно, что стена храма сохранилась от древности, поскольку падение было задержано благодаря смыканию с переходом.

В летописи Аристарха подробно рассказано о последовательности разрушения здания, в частности сломки хоров. Можно установить, что здание падало и разрушалось по косой плоскости, с северо-запада на юго-восток; весь фунда-

мент храма, т. е. весь его план, сохранился от древности. План этот отличается вытянутостью и не сохраняет кратности отношений пространственных компартиментов, насколько можно судить по переложенным столбам. В дальнейшем мы увидим, что эпохе Андрея Боголюбского была свойственна вытянутость плана в небольших четырехстолпных храмах.

Остатки пилястров северной стены показывают, что стены были расчленены на три вертикальных прясла, а аркатурный пояс посреди высоты стены имел под пятами арок колонки, опиравшиеся на кронштейны простой формы в виде опрокинутой четырехгранной пирамидки (клина).

Мы ничего не можем сказать о пластике стен, но полагаем (на основании аналогии с Успенским собором и башней в Боголюбове), что она должна быть значительной. По тем же основаниям следует предположить, что снаружи храма к пилястрам были приставлены не широкие полуколонны, как у ряда южных храмов (см. Елецкий собор и др.), а почти круглые в сечении, более тонкие колонны, увенчанные капителью. К этим-то столбам и относится сообщение летописи о «позолоте столба вне церкви», сопоставленное с тем же явлением внутри нее. Покрытие, конечно, было по закомарам, и глава была одна, как говорят источники.

Пластический смысл и иррациональность пространства совершенно очевидны и осложнялись декорацией. От последней сохранились три кошачьи (барсовы) маски en face, ныне вставленные на случайные места вверху стены; изображение барса было гербом суздальско-владимирских князей со времени Андрея Боголюбского, который помещал герб на свои постройки. Базы колонок аркатурного фриза, случайно до нас дошедшие, являются типично романскими — с почками по углам.

Оставляя в стороне анализ художественно-формального выражения памятника, к чему мы обратимся при рассмотрении другого дошедшего до нас здания, посмотрим, что представляла собой пристройка, находившаяся рядом с храмом. Ее принимали за часть дворца Андрея Боголюбского, для

чего нет никаких оснований. Уже то обстоятельство, что из-под сводов висячей галлереи-перехода торчат остатки колонок аркатурного фриза храма, доказывает, что последний первоначально не имел этого перехода, т. е. на хоры ходили по деревянной лестнице, как и в Переяславском соборе. Лишь с течением времени пристроили к наружной двери второго этажа храма, ведущей на хоры, площадку или переход на крестовых сводах и столбах. Стены этого перехода окружены снаружи аркатурным поясом с колонками, стоящими на отливе; пояс на северной стене перебит башней, и это доказывает, что башня была выстроена еще позднее.

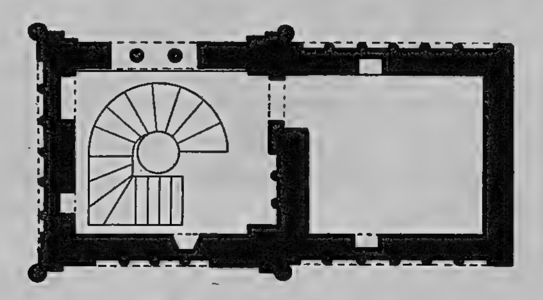


Рис. 65. Башня в Боголюбове, план

Имея внутри витую лестницу, башня заменила собой деревянную лестницу, ведшую на переход.

Таким образом, Андрей Боголюбский постепенно замещал каменным строением деревянные части, построенные для входа на хоры. Окончена была постройка около 1165 года, — это видно из того, что декоративные детали башни не имеют тех черт, которые в 1165 году уже налицо в Нерлинской церкви (см. ниже).

Восточная стена башни имеет внизу арочную дверь, а вверху романское тройное окно, северная — заложенную дверь, из которой, как правильно предполагают, шел деревянный переход во дворец князя. По всем трем стенам (восточной, северной и западной) посреди высоты проходит аркатурный фриз с колонками на кронштейнах под каждой пятой арки. На западной стене над этим фризом помещен

второй такой же аркатурный фриз с колонками, стоящими на отливе стены, т. е. аркатурный фриз получается двухъярусный.

Покрытие башни крестовое, каждая стена завершается закомарой и имеет ту градацию толщи стен, которую мы видели в Кидекшской церкви. По углам к пилястрам прислонены тонкие и длинные романские колонны с соответственными капителями.

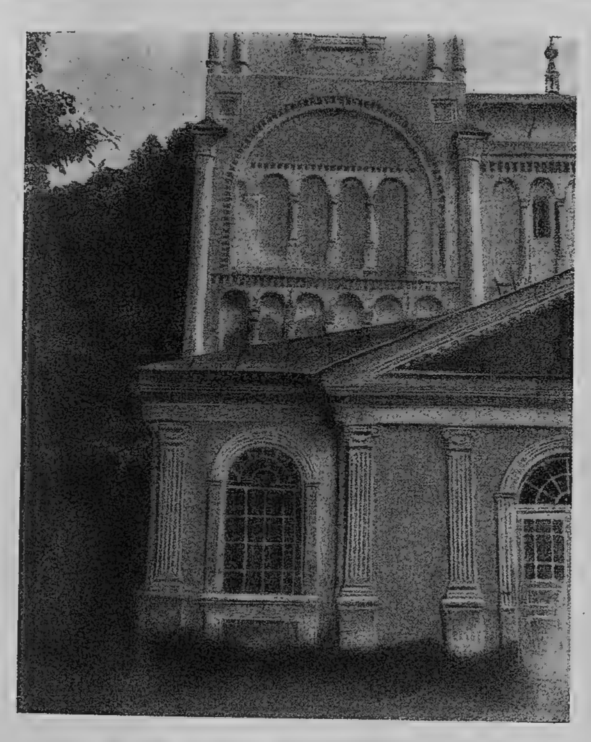


Рис. 66. Башня в Боголюбове, с запада

На хорах храма, с которых видна была пышность всего сооружения, Андрей Боголюбский принимал многочисленных иноземцев, и это заставило его расширить хоры пристройкой, представлявшей башню с лестницей и висячие переходы; о переходах в церковь мы читаем под 1152 годом в летописи, говорящей о событиях в южном Галиче.

Нет сомнения, что для Андрея Боголюбского строили приезжие мастера; но были ли они из Галича, сказать трудно. Летопись говорит об Андрее: «Приведе ему бог из всех земель мастеры». Татищев утверждает, что зодчие были присланы Фридрихом Барбароссой. Аркатурные пояса, особенно двух'ярусные, более всего напоминают ломбардскую архитектуру; однако такие же пояса встречаются в Далмации и немецком романском зодчестве (см., например, остатки построек Фридриха Барбароссы в Гельнгаузене). Поскольку позднейшая летопись от эпохи Всеволода III горделиво указывает, что уже не искали мастеров у немцев, следует признать вероятным утверждение Татищева.

Здесь встает вопрос о скульптурах храма, которые были на самой плоскости стены и от которых остались лишь три кошачьих морды, представленные en face.

Счастливая случайность сохранила нам фрагмент княжеского дворца, позволяющий сделать предположение о некоторых чертах последнего.

Недалеко от храма лежит позднее вделанный в часовню каменный блок, представляющий капитель массивного столба. Она имеет со всех четырех сторон скульптурную маску безбородого юноши с нимбом, которая ни разу не встречается в суздальско-владимирской скульптуре. Была попытка сравнить эту капитель с сходной из Вормса, а также с четырехликим столпом славянского божества (в Кракове).

Капитель Боголюбова имеет абаку и должна была что-то нести, чего нет в краковском идоле; признать, что она стояла под открытым небом, никак нельзя. Тексты, говорящие о Боголюбове, не дают никаких указаний о подобном столбе; известный же текст Ипатьевской летописи от 1259 года, действительно, упоминает о стоящем близ Холма под открытым небом столбе, но завершающемся орлом «с головами», т. е. двуглавым. Мы имеем дело с наиболее ранним позаимствованием русскими византийского герба; интерес к геральдике в XIII веке был очень развит в Галицко-Волынской области.

В той же Ипатьевской летописи, также под 1259 годом, мы находим текст о внутренних церковных столбах с четырьмя головами вверху, т. е. на капители, поддерживающей своды.

Таким же опорным столбом был тот, на котором сидела сохранившаяся монументальная капитель Боголюбова. Но она велика для внешних колонн храма и мала для внутренних столбов. Повидимому, мы имеем остаток от столба иного здания, вероятнее всего — княжеского дворца. Это заставляет предполагать во дворце значительное полое пространство, «зальную» систему палаты, встречающуюся в немецком феодальном зодчестве, в замках крупных феодалов и в богатых монастырях.



Рис. 67. Капитель дворца в Боголюбове

Таким образом, ранее, чем «зальная» система обнаружилась в XII—XIII веках, в Полоцко-Смоленском княжестве (Свирская и Коложская церкви), она появилась в Боголюбове. Но в Западной Руси эта система получила почву для развития, в Суздальско-Владимирской же и Московской Руси она ограничилась единичными явлениями (дворец в Боголюбове, Успенский собор, Грановитая палата и др.). Культовое зодчество Суздальско-Владимирского края пошло в своем развитии в противоположную сторону. «Зальная» система дворца в Боголюбове допускала элементы живописности; ничего общего с живописным стилем не имели храмы Суздальско-Владимирского княжества.

Единственным памятником гражданской архитектуры от эпохи Андрея Боголюбского остались Золотые ворота во Владимире. Сложенные из белого камня, ворота представляют громадную четырехугольную башню с пролетом для проезда,

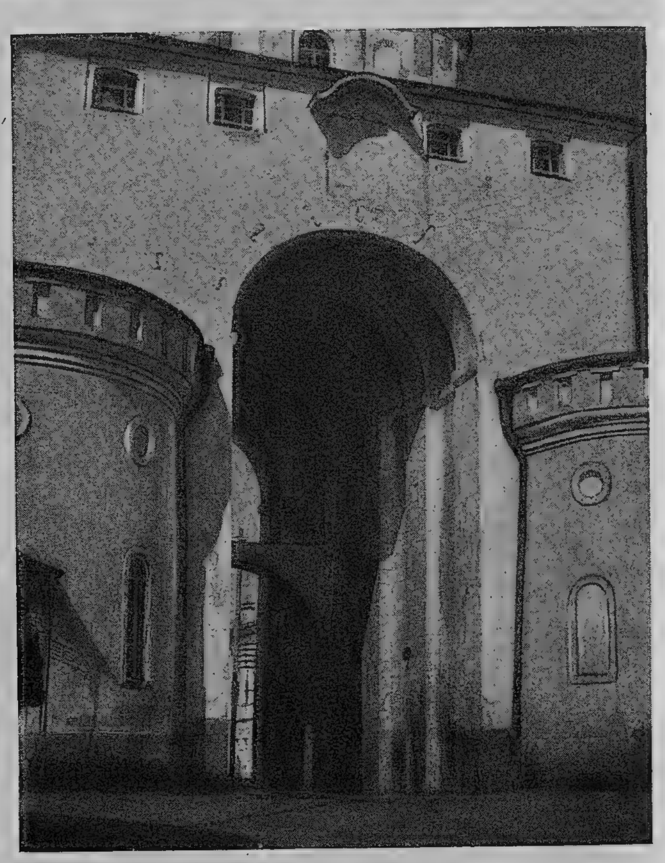


Рис. 68. Золотые ворота во Владимире

очень вытянутым вверх (отношение высоты к ширине 2,5 : 1). Шесть внутренних пилонов укрепляют стены пролета, посреди которого сделана низкая арка для створок ворот; над этой аркой были деревянные настилы для воинов, чтобы возможно было отбивать врагов, если те уже успели войти в ворота. До сих пор видны в стенах гнезда этих на-

стилов, а равно дверь, ведущая на них изнутри башни. Наружные боковые стены поддерживаются с каждой стороны шестью массивными контрфорсами, которые сходятся арками, образуя ниши. Земляные валы непосредственно присы-



Рис. 69. Успенский собор во Владимире, с юго-запада

пались к этим нишам. Верх башни когда-то кончался зубцами, и на нем стоял храм. Весь этот верх вместе с храмом перестроен из кирпича. Внутренность башен искажена; так, древняя каменная лестница южной стены заложена и вместо нее сделана другая. Снаружи, к фасаду, обращенному к городу, в XIII веке были пристроены полукруглые башенки.

Несомненно, что подобные же Серебряные ворота стояли на противоположном конце города.

Ворота с церковью наверху обычны для Византии и для древней Руси, начиная от Золотых ворот Киева, ворот Киево-Печерской лавры, Смоленска и других городов и монастырей. Но Золотые ворота Владимира представляют собою тип и систему ворот западно-европейских замков и крепостей романской эпохи.

В том, что Золотые ворота построены западными мастерами, можно не сомневаться.

Успенский собор во Владимире был построен Андреем Боголюбским в 1158—1161 годах, но пострадал от пожара в начале 1180 года и был переделан Всеволодом III в 1185—1189 годах. Переделка заключалась в том, что сделаны были обстройки для увеличения собора, пристроены новые алтарные помещения с абсидами, поставлены четыре угловых главы (тогда как первый собор был одноглавым), пробиты старые стены в новые пристройки для об'единения всего здания, и хоры протянуты на север и юг.

Таким образом, судить о первоначальном соборе можно лишь на основании весьма немногих фрагментов. Тем не менее, стиль собора восстанавливается достаточно отчетливо.

Прежде всего, его внутреннее пространство определяется строго кратным отношением центральной части к боковым и угловым (как 4 : 2 : 1), т. е. мы имеем дело с системой строительства некоторых «романских» памятников Киевской Руси XI—XII веков. На оставшихся несломанных частях первоначальных внешних простенков находятся фрагменты аркатурного пояса с колонками на кронштейнах, совершенно таких же, как в Боголюбской церкви. Нижняя часть стены под аркатурным поясом более выступает вперед, чем верхняя часть над этим поясом. Так как обстройки Всеволода III ниже первоначального собора, то закомары последнего видны над кровлей и свидетельствуют о том, что первый собор имел лопатки сложного профиля, непосредственно загибающиеся, и архивольты закомар.

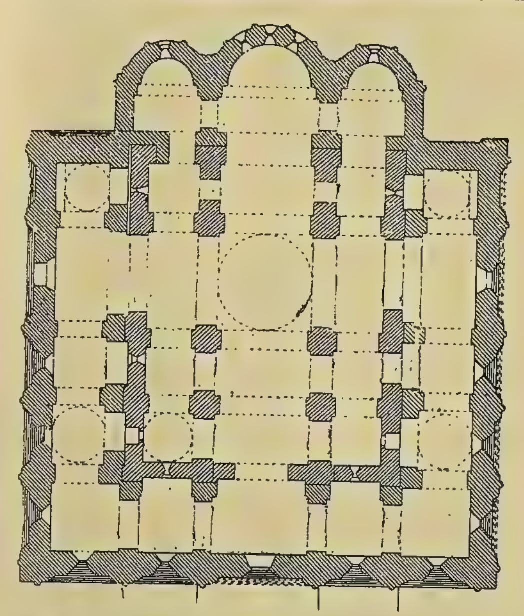


Рис. 70. Успенский собор во Владимире, план



Рис. 71. Успенский собор во Владимире, разрез

Кратны отношения высот храма; принимая сторону бокового квадрата, равной a, мы получаем: высота арочного пролета под куполом $6a$, высота от шелыги этого пролета до основания купола $3a$, высота же барабана $\frac{5a}{2}$, чему равняется также высота уровня хоров и высота над уровнем хоров до карниза столба; высота столба $5a$.

Первый Успенский собор, выстроенный Андреем Боголюбским, представлял собою как бы клетку из 20 кресчатых столбов; стоящие по периферии были забраны простенками в два яруса, отделанными аркатурным поясом. Перед нами в грандиозном размере та же система романского здания, состоящего из рационального, расчлененного пространства и активных и пассивных членов стены, дающих массам эластичность, а внутреннему пространству — идею соотношения с внешним пространством, что мы уже отметили в Кидекше.

Но, как и там, идея эта не доходит до принципов, которые могли бы породить готику.

Интересно, что центральный купол поддерживается не парусами, а кривыми поверхностями, близкими к тромпам, т. е. мы имеем дело с воздействием либо Востока, либо романского зодчества.

Следует полагать, что стены первого Успенского собора никогда не отражали принципов дематериализации. Кое-где сохранившиеся окна второго яруса имеют перспективные пролеты, подчеркивающие толщу стен. Кроме того, нейтральные плоскости стен несли на себе рельефы, которые частью погибли, частью перенесены на стены обстроек Всеволода, частью хранятся в музеях. Совершенно ясно, что при наличии рельефов, висящих на стене, последняя никак не может потерять характера пластики.

Были ли кратными пространства Боголюбской церкви? Это следует предположить, поскольку принципы первого Успенского собора, современного Боголюбской церкви, являются лишь более подчеркнутыми и ясно выраженными принципами Кидекши; самый же соборный храм представ-

лял собою пышное воспроизведение суздальско-владимирского стиля.

Что касается рельефов, то их не могло быть много и они были расположены симметрично по стенам, как мы это увидим далее, т. е. были согласованы со всем архитектоническим смыслом симметричной конструкции стен.



Рис. 72. Нерлинская церковь, с юго-востока

Нельзя сказать, как был устроен ход на хоры в первом соборе; возможно, что для этого существовали внешние деревянные пристройки, как в Переяславском соборе.

Единственная церковь, полностью сохранившаяся от эпохи Андрея Боголюбского, — Покров на Нерли 1165 года, пользующаяся всемирной известностью.

Система ее масс не требует пояснений; это то же, что мы уже видели в Кидекше, т. е. клетка из 16 столбов и 9 внутренних ячеек. Аркатурный пояс с колонками отделяет верхние простенки от нижних; к пилястрам приставлены тонкие колонки-тяги, капители которых ничего не несут. Сочная профилировка лопаток, особенно вверху, перспективные, вполне романские порталы с колонками, с их капителями и резными узорами аркатур,— все это превращает памятник как бы в скульптурное произведение. Этому впечатлению способствуют перспективные проемы окон со сложной профилировкой. Верхние восточные простенки южной и северной стен так узки, что почти до краев заполнены окном и теряются между выпуклыми профилями лопаток и закомары.

Вертикализму содействуют тяги по абсидам, вверху входящие в состав аркатурного фриза; пластику подчеркивают симметрично расположенные рельефы в закомарах и по сторонам оконных арочек. Кронштейны аркатурных фризов получили фигурную обработку в виде зверей, птиц и особенно женских масок с параболическим, торчащим вперед профилем.

Симметрия фасадов получилась вследствие того, что протяженность восточных членений и абсид в сумме равна западным членениям. Угловые закомары сделаны даже там, где за ними нет жерла свода, так как последний является коробовым, а не крестовым.

Крестовые своды встречаются в Южной Руси; они даны в Боголюбской башне и под переходом из нее в церковь. Позднее мы заметим их в двух боковых звеньях обстройки Всеволода III. Но система крестовых сводов, с их рациональными отношениями, не имела в дальнейшем успеха вплоть до внедрения на Руси западного мастерства.

В Нерлинской церкви исчезает кратность пространств и остается лишь кратность широт ячеек при поперечном сечении храма (1 : 2 : 1). В продольном же направлении храм вытянут, причем продольные расстояния его ячеек не дают никаких рациональных отношений к широтам, кроме восточных углов, образующих квадраты. Длина угловой за-



Рис. 73. Нерлинская церковь, с севера

падной ячейки равна диагонали угловой восточной ячейки, т. е. $a\sqrt{2}$; диагональ бокового помещения $2a$; следовательно, сторона подкупольного помещения $a\sqrt{3}$. Никаких романских признаков здесь нет; скорее мы имеем дело с передачей традиций Византии и Востока. Высота внутренних столбов $6a$, высота барабана $3a$; высота помещения под хорами составляет ¾ высоты его над хорами.

Еще более интересно отношение масс к об'емам. Стволы оказываются шире пролетов между ними и стенами; благодаря этому создается впечатление, что материальные массы вытесняют пространство (толщина столба равна стороне восточного углового квадрата a).

Эта черта примитивизма чрезвычайно характерна и находит себе параллель в зданиях Полоцко-Смоленской области того же времени, но иного стиля. В слагаемости масс зодчества Западной Руси мы видели близость к немецкому зодчеству; в зодчестве Восточной Руси — в единстве диференцированных масс и их декорации — есть отзвуки ломбардского стиля. Но и там и здесь утеряны принципы рационализма и подготовки бесконечного абстрактного пространства; иррациональные массы выступают на первый план.

Расчленение стен Нерлинской церкви не сделало ее массу слагаемой. По замечанию Забелина, храм представляет как бы соединение одним поясом нескольких Боголюбских башен. Однако, поскольку Боголюбская церковь имела ту же систему и выстроена раньше башни (см. выше), идея Забелина не оправдывается конкретной историей архитектуры.

Столь же необоснованной является и попытка связать строительство Нерлинской церкви с Болгарами. Доброхотов высказал в середине XIX века мысль, что камень привозился из Болгар и церковь была выстроена на месте пристани при впадении Нерли в Клязьму, т. е. на конечном пункте водного пути с Волги в резиденцию Андрея Боголюбского, из остатков камня, предназначенного для Бого-

любова (в 2 километрах от Нерли). Однако источники не дают никаких оснований считать камень привозным из Болгар; ныне доказано, что он местного происхождения. Каменная же кладка с внутренней забутовкой известна не только в Болгарах, но и в Западной Европе, причем именно с той тщательной гладью стен, которую мы как раз видим в суздальско-владимирских постройках.

Нерлинская церковь, ныне одиноко стоящая при слиянии двух рек, конечно, построена была не случайно, из остатков камня, а, действительно, замыкает собою конец великого торгового водного пути из Владимира и Боголюбова на восток. Здесь был торговый порт Андрея Боголюбского, и гости (купцы), которых он водил на «полати» своей придворной церкви, должны были поражаться блеску княжеского строительства, лишь только они сходили с судов.

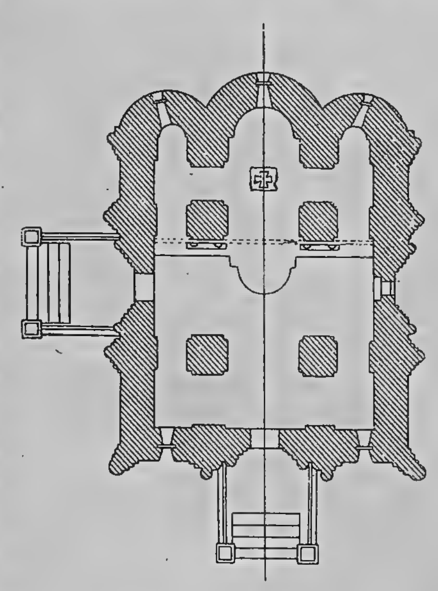


Рис. 74. Нерлинская церковь, план

Своеобразие русского феодализма обнаруживалось уже до татарского завоевания, одичание после которого лишь усилило примитивизм, намечавшийся и ранее. Хотя наследники Андрея Боголюбского при ряде кровавых потрясений вновь слагавшихся порядков жестоко подавили восстание, все же они должны были обратиться в своем роде «лицом к деревне» (впрочем, и город в эту эпоху, несомненно, меньше отличался от деревни, чем Киев в XI веке), что сказалось в обилии фантастической скульптуры на внешних стенах храма. Это характерно для строительной деятельности Всеволода III.

Произведенная им в 1185—1189 годах обстройка Успенского собора во Владимире выражает идею грандиозного здания, уже пережитую на юге, западе и севере в XI веке. Но обстройка произведена крайне нерационально; вновь созданные ячейки плохо согласованы с первоначальным зданием, а алтарные пристройки даже зрительно плохо увязаны

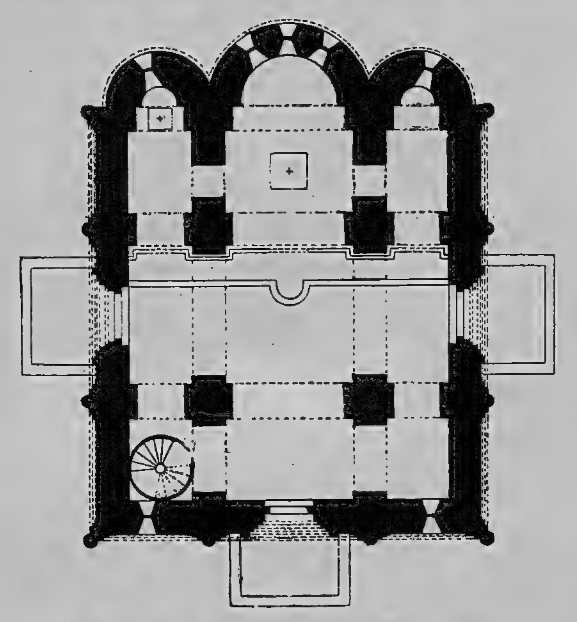


Рис. 75. Дмитриевский собор, план

с массой храма; ни о каком кратном отношении пространств не может быть речи, а массы стен в отдельных местах оказываются различной толщины.

Некоторые искажения внутри собора принадлежат позднему времени; особенно же следует отметить порчу южной стены. Организация собора не вносит ничего нового по сравнению с системой зданий Андрея Боголюбского. Однако аркатурный пояс южной стены не висит на кронштейнах, а колонки непосредственно упираются во вторичное утолщение стены, которая, следовательно, имеет три различных толщины: сверху пояса, в нем самом и ниже него. Кроме того, ко-

нец пояса южной стены не согласован с концом пояса западной стены, находясь ниже последнего.

Признать такое положение существовавшим в первоначальном виде собора — довольно трудно, тем более, что



Рис. 76. Дмитриевский собор, с юго-востока

в южной стене под поясом находятся случайные камни со сбитыми рельефными изображениями. Самая идея постановки колонок аркатурного фриза на утолщение стены встречается в Боголюбской башне, но более известна она из памятников XIII века. Возможно, что мы имеем дело с ремонтом, т. е. с переработкой, южной стены Успенского собора в XIII веке, после того как он пострадал от нападения татар.

Замечательным созданием Всеволода III является Дмитриевский собор во Владимире. Постройка церкви начата, очевидно, в 1194 году, когда был заложен Детинец, т. е. особая внутренняя крепость — кремль (Успенский собор остался вне его); в том же году у Всеволода (в крещении Дмитрия) родился сын Дмитрий. В 1196 году из Солуни была принесена доска от гроба св. Дмитрия. События же 1197 года в летописи не приведены, и именно в этом году, вероятно, был закончен храм.

К 1194 году относится известное сообщение летописи о ремонте Суздальского собора: «То чуду подобно, не ища мастеров от немец, но налезе мастеры от клеврет святое Богородицы (т. е. из рабочих Успенского собора во Владимире. *А. Н.*) и от своих (т. е. рабочих Суздальского собора. *А. Н.*)». Еще под 1176 годом летопись называет владимирцев «каменосечцами». На основании этих текстов можно думать, что приток иностранных мастеров в эпоху Всеволода III уже прекратился; но одновременно организовались свои артели, скорее всего из выучеников приезжих иностранцев.

Дмитриевский собор выстроен по системе Нерлинской церкви, и поэтому следует отметить лишь отклонения от этого образца. Угловые ячейки продолговаты, причем продольная сторона равна диагонали квадрата, построенного на поперечной стороне, т. е. $a\sqrt{2}$; сторона подкупольного квадрата строится по диагонали бокового помещения, равной удвоенной его ширине, т. е. $2a$; следовательно, сторона подкупольного квартала равна $a\sqrt{3}$. Толщина стены и ширина лопатки равны $\frac{2}{5}a$.

Восточная ячейка равна западной; иначе говоря, абсиды собора выходят за пределы необходимой симметрии. К этому присоединяется большая тяжеловесность масс и широта простенков; теряется выразительность пластики активных членов и всего здания в целом, которое становится более плоским. Зато богатейшей скульптурой покрываются барабан главы, верхние простенки и промежутки колонн аркатурного пояса.



Рис. 77. Дмитриевский собор, до реставрации

Однако следует полагать, что собор дошел до нас далеко не в первоначальном виде. Как и в Переяславском соборе, нет хода на хоры; но предполагать существование деревянных пристроек не приходится. Сохранилось несколько чертежей XVIII и XIX веков, из которых видно, что собор имел у западной части северной стены особую пристройку, в которой, подобно Боголюбову, заключалась лестница.

В 30-х годах XIX века производился ремонт собора по приказанию Николая I. Тогда уничтожили эту пристройку вместе с другими, более поздними, а также выполнили ряд новых скульптур на месте погибших первоначальных. Некоторые скульптуры были подделаны еще в XVIII веке.

Более тяжеловесный, чем Нерль, Дмитриевский собор выглядит исключительно пышным, так как все верхние прясла его стены покрыты узорчатым ковром рельефов. Сравнивая его с Нерлью, можно адресовать Всеволоду III изречение одного античного автора: «Ты не смог сделать изящно, сделал богато». Несомненно, в основе произведения лежала идея пышности; к ней присоединяется идея тяжелой инертной массы, лишенной движения и пластики Нерлинской церкви. Последнее вытекает не только из расширенных полей простенков и из под'ема окон (которые уже не стоят на отливе стены, а подчеркивают самодовление ее масс), но также из симметрично расставленных скульптур, каждая из которых не связана с другой, а «предстоит» изолированно. Интересно, что обработка рельефов, заключающаяся в сильном вынесении вперед их плосковатой поверхности, осложняется наклоном этой поверхности к стоящему внизу зрителю — в интересах лучшего восприятия.

Бесспорно, ремонт в 30-х годах XIX века повел к смешению рельефов и к новым доделкам (сцены из канонических текстов вверху боковых закомар, большинство фигур между колонками фриза и даже на самой стене); однако нельзя сомневаться в том, что система симметрического расположения рельефов относительно центральной оси простенка и помещение их горизонтальными рядами идут издревле, подчеркивая архитектонику стен. В средних закомарах,

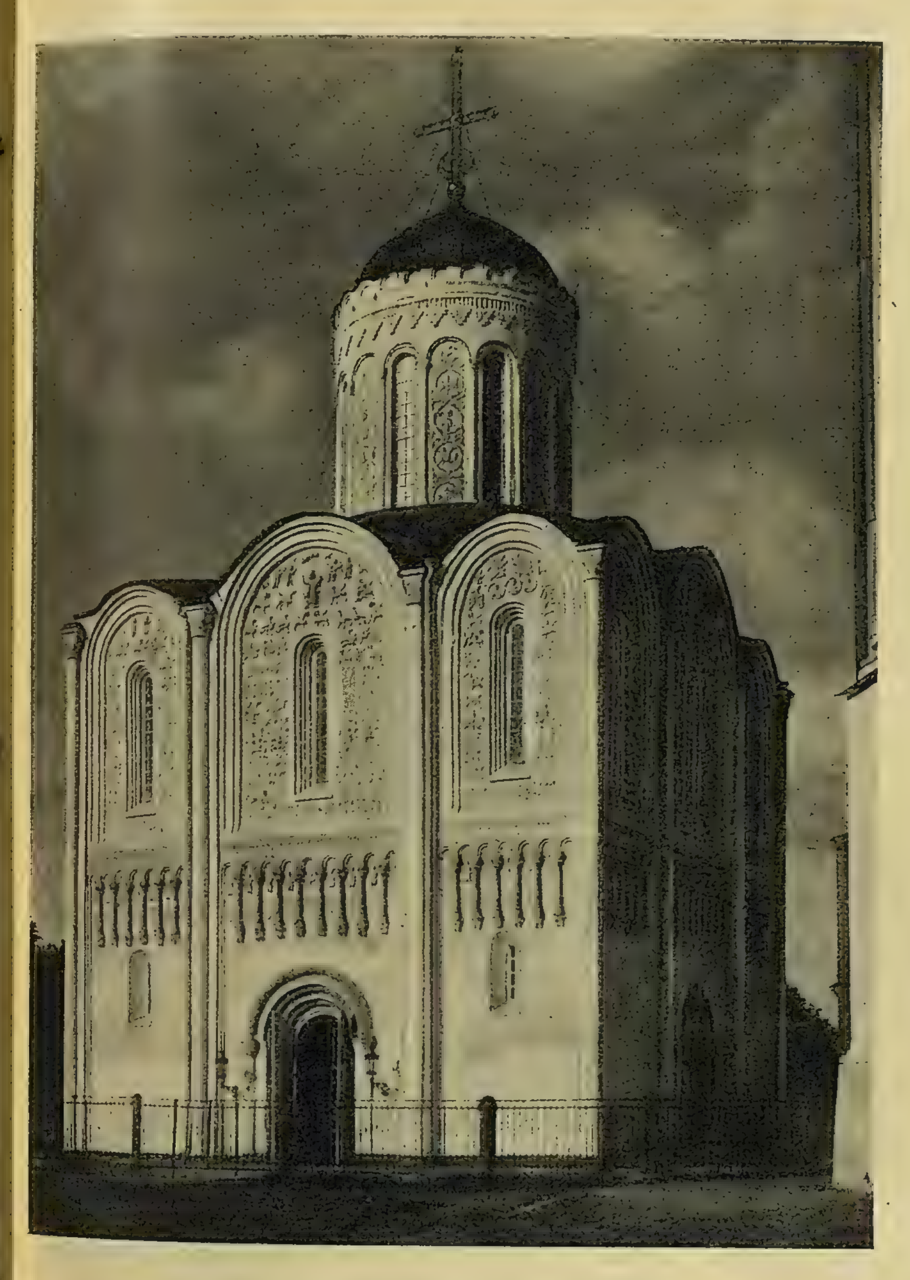


Рис. 78. Дмитриевский собор, с юго-запада

в центре над окнами, находятся рельефные фигуры Давида, как и в Нерли, определяющие собою построение симметричной композиции. При изолированности фигур мощь стены не скрыта от наших глаз; ее весомость, в сравнении с гладью нижнего яруса, увеличивается. Лишь сплетение узора могло бы изолировать фон, но это является лишь в XIII веке.

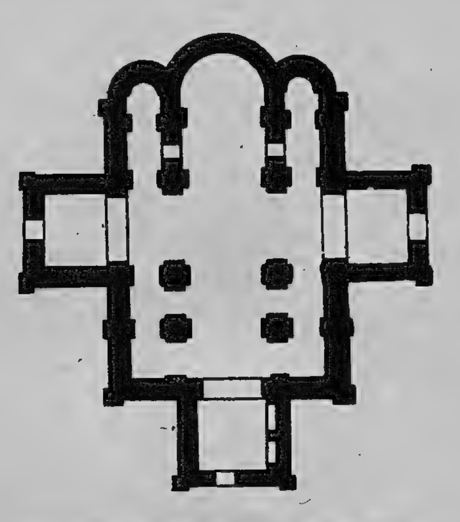


Рис. 79. Суздальский собор, план

В 1222 году за ветхостью был разрушен Суздальский собор, выстроенный за сто лет перед тем, и на его месте выстроен новый, оконченный и расписанный в 1233 году. Собор был богато украшен и вымощен разноцветным мрамором.

В 1445 году своды собора упали, а в 1528 году церковь была сверху разобрана, надстроена и получила свои пять куполов (с подправкой XII—XVIII веков).

Возможно, что в 1222 году сломали храм не окончательно и новый выстроили на старом основании; по крайней мере внутренние пространства в своих отношениях близки в кратным (1 : 2 : 4). В типе собора в значительной степени отразились кавказские тенденции: первоначально бывшая

одна глава находится в центре продолговатого шестистолпного храма, план которого представляет, таким образом, армянский крест — с двумя равными длинными концами и двумя равными же короткими; средний корабль очень широк, и со всех трех сторон храма находятся притворы (ср. рязанские и смоленские храмы). При подобном равновесии общих масс их членение лопатками и их закомары отлича-

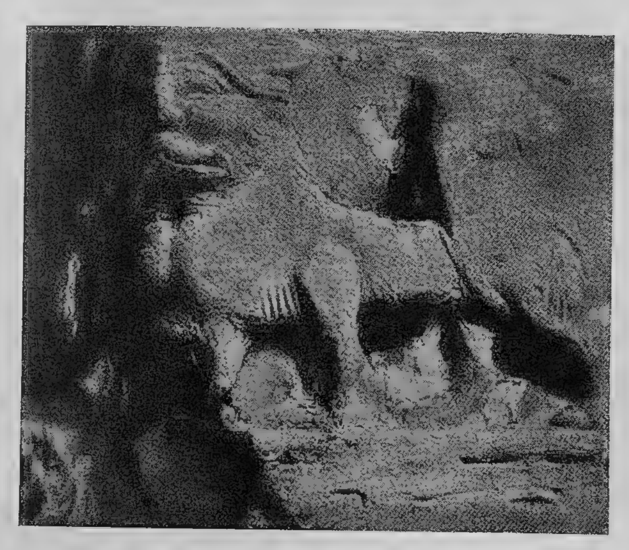


Рис. 80. Суздальский собор, угловой зверь

ются асимметрией. Пилястры никогда не имели приставных колонок и несут на себе скульптурные украшения: женские маски по средним пилястрам и львов по угловым, причем у львов двух смежных стен оказывается при двух туловищах одна голова, выходящая на угол. Такие же львы помещены по углам карнизов порталов.

Аркатурный пояс, колонки которого потеряли под ленточной резьбой свою архитектоничность, стоит не на кронштейнах, а на отливе стены, утолщающейся ниже пояса; получается тройная градация толщи стены. В результате сохранилась лишь обманчивая видимость всей системы предшествующих произведений; активные и пассивные части

потеряли свою обычную характеристику; пилястры пересекаются карнизами пояса и под скульптурой, особенно под львами по углам, превращаются в нейтральное поле, теряя смысл мощного, ничем не перебиваемого устоя.

Словом, масса собора получает единство, а при наличии притворов — даже слагаемость взамен диференциации. Пространство стремится к единству или, лучше сказать, к однородности; однако оно не получает характера «зальности», как в Свирской и особенно в Коложской церквах.

В настоящее время вскрыта плоская, узорчатая и сухая резьба по внешним стенам притворов.

Существовала ли такая же работа на стенах? В связи с этим встает вопрос не только о замене пластики плоскостностью, но и о появлении дематериализации.

С последней мы встречаемся в соборе Юрьева-Польского.

В 1230 году была разрушена пришедшая в ветхость церковь Юрьева-Польского, выстроенная в 1152 году, и начата князем Святославом новая, законченная в 1234 году. «Сам князь бе мастер», говорит Тверская летопись.

Церковь в XV веке разрушилась и, по повелению Московского великого князя Ивана III, собрана вся со своими резными камнями и «поставлена, как прежде» В. Д. Ермолиным, в летописи которого об этом говорится.

Можно сомневаться в том, чтобы В. Д. Ермолин восстановил разрушенный храм в первоначальном виде, но бесспорно, что храм разрушался и переделывался еще неоднократно. Его четырехскатная кровля принадлежит XVII—XVIII векам, равно как и глава с барабаном. Внутренние столбы новые, как и вся гладкая надстройка стен над аркатурным поясом. Вне собора находится много рельефных камней, которые когда-то принадлежали стенам храма. Известный крест Святослава, составленный из случайно подобранных камней, также находился на внешних стенах собора; но он перемещался несколько раз, как мы в этом убеждаемся со слов Татищева.

В реконструированном виде собор должен быть значительно выше, чем в настоящее время. Квадратный в плане,



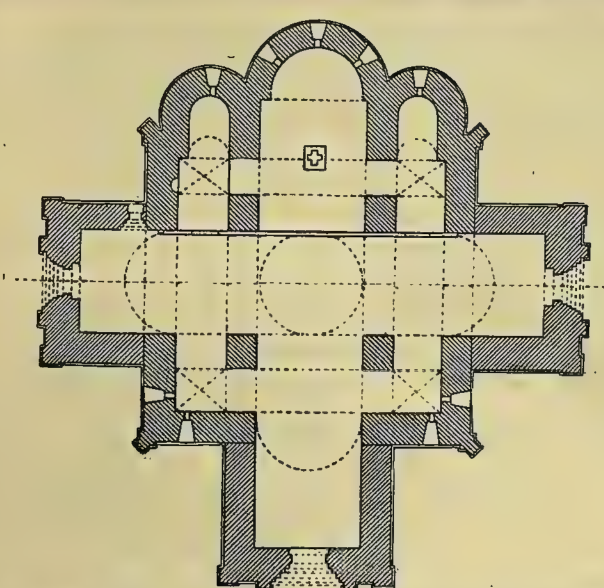


Рис. 81 и 82. Собор Юрьева-Польского, с северо-запада и план

с тремя притворами, он, как и Суздальский собор, напоминает храмы Старой Рязани, т. е. восходит к армянскому типу. На высоте притворов лежал аркатурный фриз, который сохранился теперь только на северном прясле западной стены и по северной стене, равно как части этих стен под фризом, вместе с заложенным окном, сохранились от древности; также сохранились и притворы. Эти части стен покрыты сплошным плоским узором из растительной арабески, чрезвычайно напоминающей кавказские черневые узоры по серебру. Доказано, что эти узоры высекались на стене, когда она уже была сложена, в то время как обычно квадраты, несущие отдельные фигуры, заготавливаются вместе с ними заранее. Аркатурный фриз, идущий между пилястрами, вовсе не представляет собою того архитектонического смысла, как фризы храмов XII века; его короткие и толстые колонки, покрытые узором, не имеют кронштейнов и стоят на утолщении стены (ср. Суздаль); они несут трехлопастную (не килевидную) арку, на которой проходит узорчатая полочка. Все лопатки более или менее искалечены, как и полуколонны, а иногда и вовсе исчезли. Ни одна капитель не находится на своем месте, все они опустились на уровень аркатурного фриза. Первоначально над последним были верхние прясла стены, которые несли значительно более выпуклую скульптуру, ныне попавшую главным образом на южную стену, которая пострадала более всего.

При старой системе здания мы видим принципиально новое выражение стиля. Нет никакой речи об активных и пассивных частях стены и даже о ее массах. Последние, не исключая колонн и пилястров, скрылись под сплошным узором, плоским внизу и выпуклым вверху, где вместо разрозненных образов Дмитриевского собора мы находим сложные и связные композиции на священные темы; плоскими же оказываются и изображения святых между колонками аркатурного фриза. Пластика стен превратилась в плоскости с абстрактными изображениями, скрытые за которыми внутренние об'емы не могут быть рационально

определены на основании членения стен, потерявшего свою выразительность.

Западный притвор, подкупольное пространство и бема алтаря представляют собою разные квадраты со стороной, равной $2a$, если за a принять ширину угловых помещений. Также равны $2a$ расстояния от подкупольного пространства до наружной стены собора и от последней до наружной стены боковых притворов. Таким образом, в основе собора лежат измерения не только об'емов меж стенами, но и массы здания вместе с ними. Совершенно иррационально построены угловые помещения, ширина которых так относится к продольности западного помещения, как последняя к продольности восточного; продольность восточного равна половине диагонали от a, т. е. $\frac{a\sqrt{2}}{2}$, продольность западного равна $\frac{a}{\sqrt[4]{2}}$. В результате мы видим типично восточное поперечно-организованное пространство.

Таким образом, наметившийся в Южной Руси переход от живописного византийского стиля к западно-европейскому романскому получил в суздальско-владимирском зодчестве поразительную декоративную обработку в духе ломбардской архитектуры; но, утеряв принципы западной архитектуры, зодчество обращается к системе выражения, близкого Востоку. Уже в Дмитриевском соборе последний доминирует в выражении стиля.

Истоком суздальско-владимирского зодчества считается обычно зодчество галицко-волынское. На это есть свои основания. Кроме указанных выше храмов Галича, мы там же встречаем в XII веке церковь Станислава, византийского типа, с четырьмя столбами, но с западным перспективным порталом и тонкими тягами по абсидам. Пропорции внутренних пространств этой церкви почти совпадают с Дмитриевским собором. Однако тонкие стены храма и свобода его пространств не содержат никаких намеков на развитие того поглощения пространства массой, которое мы видим в суздальско-владимирских храмах. В Галиче более

отразились принципы западно-европейского зодчества, с его развитием пространства.

Зависимость от Галицко-Волынской Руси видят также в декоративной скульптуре суздальско-владимирских храмов. Выше мы привели летописные тексты, которые удостоверяют наличие в галицко-волынской архитектуре XIII века капителей с изображением человеческого лица, что мы находим и на Западе, и в Юрьеве-Польском, а до того — во дворце Боголюбова.

Текст от 1259 года, после упоминания «голов», на которых стоят своды, говорит о церкви в Холме: «Двери же ее двое украшены камнем галичским белым и зеленым холмским, тесаным, изрыты неким хитрецом Авдеем, прилепы от всех шаров (красок) и золота, впереди же их был сделан Спас, а на полунощных (северных дверях) святой Иван».

Не трудно видеть, что это единственное свидетельство летописи о наличии в галицко-волынском зодчестве скульптурных украшений относится к эпохе после суздальско-владимирских храмов. Говорит же оно вовсе не о стенах храма, а о дверях, т. е. их порталах или люнетах, где вверху можно предположить изображения Спаса и Иоанна (Крестителя? Не находился ли Спас на западном портале и не предполагалось ли еще сделать южный с изображением богоматери, дав, таким образом, деисис?).

Эпоха Даниила Галицкого, к которой относятся и эти рельефы и столп с двуглавым орлом, представляет канун слияния Галича с Западной Европой после коронования Даниила в Дрогичине королем (в 1254 году). Эта церемония в западном духе — лишь один из актов подражания Даниила Западу, к числу которых относится и создание храма и столпа с гербом. Социальное окружение Даниила, в взаимоотношениях города и феодалов, влекло его и к западным титулам, и к афишированию своего герба, и к постановке обширных храмов, пространство которых не только было бы вместительно для населения, но и создавало бы впечатление своей относительной свободой (т. е. опять мы встречаем идею «зальности»).

Совершенно по-иному понимались, как мы видели, задачи суздальско-владимирской архитектуры: даже в Боголюбове созидается не обширный храм, а лишь дополнительные, удлинявшие храм «полати», которые могли бы вместить группу людей, пришедших к князю. Здание понимается как пластический монумент, и в этой идее погибает его пространственное истолкование.

Но этот монумент — не замкнутость, не крепость, в которой феодал недоступен окружающим; в последнем смысле скорее, должен быть истолкован Спасский храм Евфросинии Полоцкой.

Храм-монумент Суздальско-Владимирского княжества — как соборный (Успенский Владимирский), так еще более «придворный» (Боголюбово, Нерль, Дмитриевский, Польский) — должен был своим обликом импонировать населению, в постоянную связь с которым феодал был поставлен теперь, когда разбойничье собирание дани было заменено систематической эксплоатацией в форме оброка.

Поэтому мы полагаем, что в галицко-волынском зодчестве не было и не могло быть таких скульптурных композиций, как в суздальско-владимирском, а равно декорациям последнего в их целом нельзя подыскать соответствий и на Западе.

Перед нами своеобразная, местная художественная школа и художественная мысль.

Конечно, в отдельных случаях и деталях можно найти параллели мотивам и обработке. Так, на стене Дмитриевского собора находится композиция Александра Македонского, поднимающегося на грифах; давно была указана параллель ей в Марке Венецианском, но то же мы встречаем на Кавказе. Среди сколотых рельефов на камнях южной стены Успенского собора можно также найти эту же композицию.

Зверь об одной голове и двух туловищах известен как мотив еще из греческой архаической черно-фигурной живописи и в росписях этрусков. В более позднее время мы знаем его как угловое украшение на кафедре Амвросия в Милане (XI века). Этот же мотив встречается на стене Дмит-

риевского собора, а «как украшение угла» — в Суздальском соборе.

Скачущие всадники, львы, птицы, растения суздальско-владимирских рельефов находят себе соответствие в Малой Азии и на Кавказе (см. особенно церковь в Актамаре на озере Ван). Мы видим здесь и прямое афиширование князем своей власти в виде герба (см. выше) и целый мир земной с его фантастикой, доступной и привлекательной широким массам (на стенах Дмитриевского собора). В конце развития стиля на стенах собора Юрьева-Польского раскрывается «мир небесный» в священных изображениях. За этим наружным иконостасом как бы забылись самые стены храма.

Чувственная пластическая форма уже не могла соответствовать новому образу; абстракция линии и плоскости появилась вместо пространственно-конкретных об'емов. Вот почему романский стиль Запада не мог в суздальско-владимирском зодчестве найти почвы для развития, его проявления единичны и не характерны для существа вещей.

Восточные влияния после Всеволода III об'ясняются торговыми связями с Кавказом; один из сыновей Всеволода даже был женат на грузинской царице Тамаре и был у нее в Грузии. Конечно, нельзя оставлять без внимания факта международных отношений, но нельзя и механически связывать с ними явления искусства.

Существо дела заключается в том, что примитивизация в пространственных искусствах вела к отмиранию пространственных идей, к пластической косности и, наконец, к абстракции, при которой на место скульптуры должна была стать живопись.

В порядке развития феодальных отношений древняя Русь прошла, как и Запад, через романскую пластику, но последняя не вывела искусство на Руси на путь освоения пространства. На Западе появилась готика, как художественная культура абстрактного и бесконечного пространства, с его силой движения и разнообразными возможностями построения образа, вплоть до выхода из абстракции. Это было сделано феодальным городом. На Руси развилась худо-

жественная культура плоскостного, также абстрактного начала, из которого исходила русская икона, законсервировавшая феодальную идеологию на долгие годы. Недаром в русском искусстве общая заторможенность развития по сравнению с западным проявляется не меньше, чем в искусстве византийском или даже египетском.

Эволюция суздальско-владимирского зодчества и его декоративной скульптуры возникла в результате того, что феодалы оставались вне воздействия на них собственно городской культуры, которая если и была сколько-нибудь значительна, то лишь при Андрее Боголюбском. С этой точки зрения в декорациях храмов возможно видеть сближение с фантастикой, царившей в представлениях массы сельского населения, причем декоративная тематика, в свою очередь, содействовала сохранению этой фантастичности представлений.

ЛИТЕРАТУРА

Артлебен, Памятники зодчества Древне-Суздальской области. Владимир 1880.

Бережков, О храмах Суздальско-Владимирского княжества (Труды Влад. архивн. ком., V).

Бобринский, Резной камень в России.

Brunov, реценз. соч. Halle, Russische Romanik (Byzantinische Neugriechische Jahrbücher).

Виноградов, История кафедрального Успенского собора во Владимире.

Halle, Russsische Romanik. Bauplastik von Wladimir-Ssusdal. Berlin—Wien 1929.

Доброходов, Боголюбов.

Доброходов, Памятники древности во Владимире. М. 1849.

Забелин, Черты самобытности в древнерусском зодчестве.

Кивокурцев, Памятник домонгольской эпохи близ Коломны (Труды каб. истории матер. культ., V).

Котов, Очертание арок в суздальско-владимирском зодчестве (Сообщ. Акад. истории матер. культ.).

Некрасов, Возникновение московского искусства. М. 1929.

Некрасов, Города Московской губернии.

Некрасов, Из суздальско-владимирских впечатлений («Среди коллекционеров», №№ 3—4—5—6, 1924).

Потапов, Очерк древнего русского гражданского зодчества.

Павлинов, История русской архитектуры. 1894.

Реставрация Успенского собора во Владимире (Древности. Труды Моск. археол. общ., тт. I, IX—XIII, XV).

Рихтер, Памятники древнерусской архитектуры.

Романов, Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (Изв. археол. ком., 1910).

Romanow, La colonnade du pourtour de la cathédrale de Saint-Georges à Juriev-Pols'sky („L'art byzantin chez les slaves“, II. Paris 1932).

Strzygowski, Baukunst der Armenien und Europa.

Строганов, Дмитриевский собор во Владимире. 1849.

Суслов, Очерки по истории древнерусского зодчества.

Уваров, Взгляд на архитектуру XII века в Суздальском княжестве (Труды I археол. съезда. М. 1871).

Ушаков, Города Владимирской губ. Владимир 1913.

Scherwinsky. Behandlung der Wand in der altrussischen Baukunst („Belvedere“, 51/52, 1926).





ГЛАВА ПЯТАЯ

РАЗВИТИЕ И СУДЬБА ПЛАСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ XIV ВЕКА



СОБЫЙ путь развития в эпоху феодализма прошли торговые города, как Новгород, Псков, западные Полоцк и Смоленск и начальная Москва.

Демократический характер Новгорода изменяется в XIV веке. Ряд революций XIII века обрушивается не только на князя и боярство, но и на купеческую аристократию, которая к XIV веку захватила земли (следовательно, и сырье) и превратилась в феодалов. В связи с этим власть в городе попадает в руки немногих крупных феодалов, а подавленные средние и низшие слои населения проникаются иллюзией, что спасением для них является признание власти московского великого князя. Общественную верхушку в Новгороде возглавлял архиепископ (владыка), нередко являвшийся меценатом в области искусства. Классовая борьба в XV веке выдвигает идеал «золотой старины» в верхах городской среды, склонной к консерватизму. Интересно, что в отношении к иноземцам Новгород, в отличие от Полоцка, в общем держался притеснительной системы. Новгородское зодчество, начав с

некоторого позаимствования у немцев, к тому же заимствованию пришло и на заключительном кратком этапе своего развития, около середины XV века, после чего Новгород превратился даже в художественном отношении в провинцию Московского княжества, захватившего город в конце XV века.

В 1292—1394 годах новгородцами был построен храм Николы на Липне, километрах в 10 от Новгорода, возле впадения реки Мсты в озеро Ильмень, на болотистом липком месте, где церковь возвышается на незначительном холмике. Церковь имеет характер отличный как от предыдущего, так и от последующего зодчества и остается одиноким по своему характеру памятником. В то же время строятся храмы еще в характере Нередицы, как например: Покровский храм в Кремле, построенный посадником Семеном Климовичем в 1305 году и позднее перестроенный; Феодора Стратилата на Софийской стороне 1192—1194 годов (может быть, в основе еще восходящий в 1118 году); Жен Мироносиц 1299 года на Ярославском дворище.

Липенская церковь была построена новгородским владыкой Климентом.

План храма представляет собой квадрат с четырьмя внутренними столбами, которые расчленяют пространство почти в кратном отношении (1 : 2 : 4); уклонение весьма незначительно и более всего сказывается в расширении подкупольного пространства. Нельзя не видеть здесь идеи свободного пространства, тем более, что столбы не толсты и пролеты между стенами и столбами значительно шире последних. Дошедшие до нашего времени своды угловых помещений являются более поздними; можно предполагать, что сначала были крестовые своды, появившиеся мельком у нас на юге и востоке, но так и не привившиеся. Идея свободного пространства и подчеркивание центра сказываются на единстве масс, которые имеют пилястры лишь по углам, т. е. стена остается гладкой на всем своем протяжении; вместо трех мы видим четыре окна, идущие в ряд, лишь с небольшим сдвигом центральных друг к другу. Идее единства соответству-

ет и одна лишь абсида, что встречается также в некоторых южных памятниках (см. выше); но в отличие от последних абсида Липны поднимается лишь на половину высоты стены (считая эту высоту до верхнего края кровли).



Рис. 83. Церковь Николы Липного, с юга

Обычно кровлю Липны признают первоначально выложенной по трехлопастным завершениям каждой стены, основываясь на конфигурации аркатуры, идущей по стенам вверху. В таком случае завершение Липны было бы сходно с завершением Свирской церкви в Смоленске и Пятницкой

в Новгороде или с постаментом Спасо-Евфросиниевского собора в Полоцке. Однако обследование, произведенное И. О. Сосфеновым, основанное на сохранившихся фрагментах зубчатых поясков, лежащих выше боковых частей арочного пояса, убеждает в том, что кровля была иной. Углы были покрыты покато, средние же части стены представляли вертикальные под'емы небольших простенков, заканчивающихся фронтончиками. Получается конфигурация, совпадающая с немецким романским зодчеством, в котором побазиличному крытые три корабля пересекаются трансептом, имея над собою фонарь, т. е. барабан с главой. Весьма напоминают немецкие образцы и отвислые арочки под кровлями и на барабане, а равно бровки над окнами последнего; наличие одной абсиды подчеркивает это сходство.

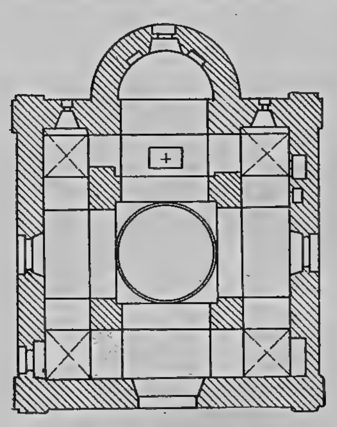


Рис. 84. Церковь Николы Липного, план

В сущности, немецкие элементы Липны не удивительны: готская церковь Олафа в Новгороде существовала еще до 1152 года, а в 1184 году упоминаются уже две немецкие церкви, Олафа и Петра. Новгородские купцы дорожили своими сношениями с иностранцами и незадолго до построения Липны, в 1270 году, обвиняли князя Ярослава в том, что он «выводит из Новгорода иноземцев».

Новгородские владыки, одни из первых купцов, более всего должны были принимать участие в этом недовольстве и свою симпатию к немцам могли выразить в построении Липенского храма, который так и остался единичной затеей. Нет сомнения, что именно в среде новгородских купцов зарождался вкус к архитектуре менее примитивизированной, отмечаемой и нарядностью образа, и организованностью своей конструкции, и монолитностью.

Липенская церковь оказала влияние на дальнейшее зодчество, но лишь в отношении массы, а не выражения про-

странства. В 1310 году архимандритом Юрьевского монастыря Кириллом была выстроена под Новгородом, на берегу Волхова, Колмовская церковь по типу Нередицы, но с одной абсидой. Построенная в 1172 году, перестроенная в 1226 году, позднее переделанная и не дошедшая до нас (известна лишь по рисунку), Яковлевская церковь не имеет



Рис. 85. Храм Спаса в Ковалеве, с северо-запада

по своему северному (вероятно, и южному) фасаду средних лопаток, сохраняя стену гладкой. В Покровской церкви Зверина монастыря, построенной также новгородским владыкой в 1335 году и перестроенной в 1395 году, мы, при одной абсиде, не видим лопаток на восточной стене. Наконец, владыка Василий, известный меценат в области искусства в Новгороде, по распоряжению Московского великого князя Симеона (в 1342—1343 годах) перестраивает Благовещенскую церковь на Рюриковом городище (см. выше), делая ее об одной абсиде. Церковь Петра и Павла на Славне, выстроен-

ная Лазутой в 1367 году и сильно искаженная впоследствии, также не имеет лопаток по стенам.

В 1345 году в 3 километрах от Новгорода, в Ковалеве, был поставлен Акинфом Жабиным храм Спаса, с одной аб-



Рис. 86. Успенская церковь в Волотове, с юго-востока

сидой, гладкими стенами и притворами с каждой из трех сторон. При элементах, взятых от Липны, храм вовсе не усвоил ее изящества; сильно выдающиеся притворы далеко не тождественны; храм расползся по земле, его внутренние пространства стеснены столбами; по три закомары каждой стены еще более подчеркивают преобладание горизонтальности в сооружении. Теряется возникшая было идея орга-

низованного, рационального свободного пространства и, при наличии слагаемости масс (несомненное влияние Пятницкой церкви, выстроенной в XII веке и в 1345 году обновленной после пожара), возвращается примитив (в Пятницкой церкви в такой степени отсутствовавший).

В 1352 году архиепископ Моисей ставит в Волотове, недалеко от Ковалева, Успенскую церковь. Здесь наблюдается



Рис. 87. Успенская церковь в Волотове, реконструкция

снова возврат к идеям Липны: на стенах нет средних лопаток, одна абсида, стена заканчивается трехлопастным фронтоном (как в Пятнице), об'единяющим массу здания с одной главой над ней. Пропорции отличаются значительной стройностью. Даже во внутреннем пространстве идея свободы и единства выражена введением круглых столбов на высоту человеческого роста. Только западный притвор, сохранившийся от момента постройки храма, несколько растягивает его горизонталь.

Однако кратности пространственных отношений нет вовсе, и она так и не получила своего закрепления на новгородской почве. Более того, в последующих храмах мы не

видим и круглых столбов. Пропадает строгая закономерность угловых пространств, в общем типичная для всего предшествующего периода. Восточный угол представляет квадрат с стороной, равной *a*, но лишь по поверхности по-

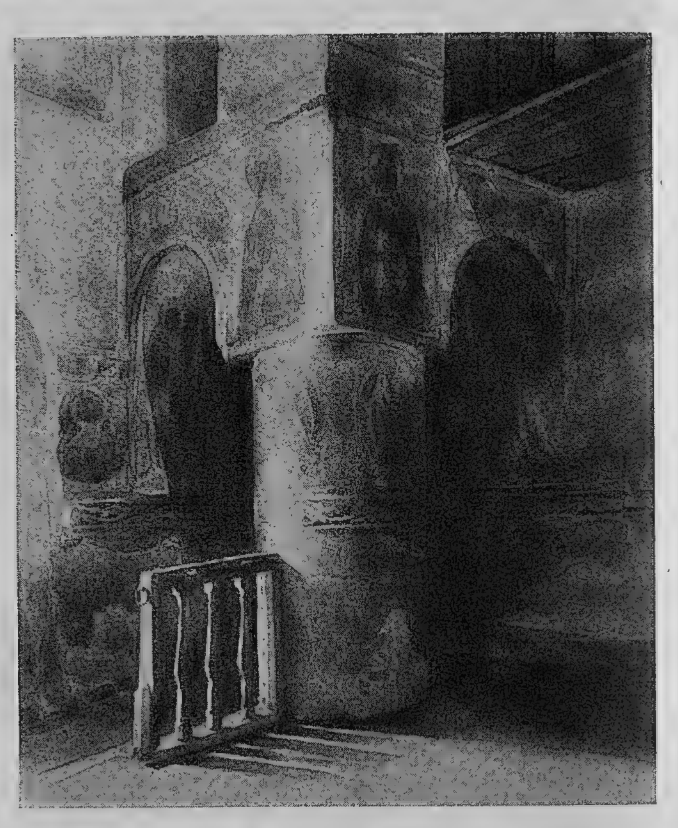


Рис. 88. Столб Успенской церкви в Волотове

ла; так как подпружные арки у̀же столбов, то закономерность теряется. Расстояние западных столбов от западной стены равно диагонали от a^2, т. е. $a\sqrt{2}$; сторона подкупольного квадрата $3a$; высота храма до барабана $10a$, высота барабана $4a$. Идея свободного рационального пространства, необходимая для дальнейшего выхода из средневековой архаистики, не была усвоена мировоззрением новгородского

феодализирующегося купечества. Новгородское искусство продолжало пребывать в примитиве.

В 1384 году в Новгороде сгорела деревянная церковь Лазаря; вместо нее, вероятно вскоре после пожара, была создана каменная, не дошедшая до нас и известная лишь по

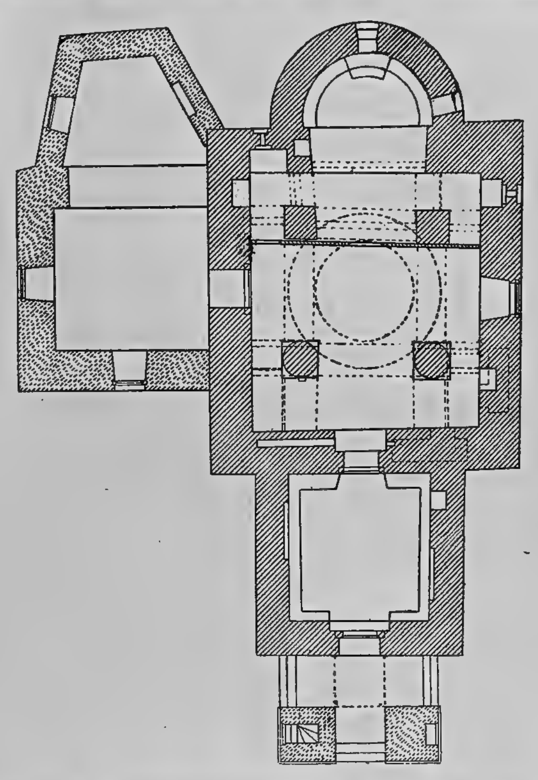


Рис. 89. Успенская церковь в Волотове, план

рисунку. В ней мы видим пятилопастное завершение стены, по которому лежала кровля; это, должно быть, последний случай применения подобных кривых кровель, достаточно изысканных. Церковь имела весьма стройную, вертикально направленную массу, подчеркнутую восстановленными средними лопатками стен.

В периоде между Волотовской и Лазаревской церквами лежит эпоха лучшего купеческо-феодального строительства

Новгорода. Но, не отличаясь вовсе изяществом двух названных сооружений и опять переходя в примитив (с точки зрения не только пространств, но и масс), постройки этого периода обращаются к внешней декорации, за которой должна была быть скрыта элементарность архитектурного организма.

В 1345 году, как уже упоминалось, новгородскими именитыми людьми — Андреем, сыном тысяцкого и Павлом Петриловичем — была восстановлена после пожара Пятницкая церковь.

В 1361—1362 годах Семен Андреевич и его мать Наталья строят церковь Феодора Стратилата на Торговой стороне; в 1391 г. Наталья ставит церковь Андрея Юродивого в Ситецком монастыре под Новгородом.

Внутреннее пространство хорошо сохранившейся церкви Феодора Стратилата лишено всякого элемента рациональности, а некоторые пролеты между столбами и стеной уже, чем столбы. Угловое восточное помещение равно a^2, западное $2a^2$; поперечное протяжение подкупольного пространства $3a$, продольное же равно диагонали среднего западного, т. е. $a\sqrt{13}$(!). Расстояние между восточным столбом и восточной стеной никак несоизмеримо с прочими, но вместе с толщей этой стены оно равно $2a$ (ср. принцип Юрьева-Польского!). Глубина абсиды равна $2a$. Хоры, лежащие на своде, соединяющем западные четырехугольные столбы, превращают последние в стены, отчего главное пространство получает характер поперечно-ориентированного, а угловые пространства, особенно вверху, превращаются в замкнутые, изолированные (ср. Спасо-Евфросиниевский собор в Полоцке). Однако слагаемости масс нет; они примитивны, будучи однородным кубом, выложенным без всякой четкости и правильности и сведенным со всех четырех сторон в пологие фронтоны.

Лишь под этими фронтонами рисуются многолопастные арки, имеющие значение не организации масс, а лишь их декорации. Средние пилястры вновь появляются на стене. Абсида расчленена тягами и арками в два яруса, причем

в верхнем арок вдвое более; под каждой аркой находится по щелеобразному окну в глубокой филенке. Не трудно видеть в этой декорации примитивное подражание немецким храмам романского стиля XII века. Так, в Новгороде на 200 лет позднее появилась романская декорация, исходящая, ко-



Рис. 90. Церковь Феодора Стратилата, с юго-востока

нечно, от провинциальных памятников Балтийского побережья. Какое колоссальное отличие этой декорации от изящества ломбардской на абсидах суздальско-владимирских храмов XII века!

По стенам церкви Феодора Стратилата недостаточно симметрично разбросаны узкие, как щели, окна, иногда с готическими острыми арками. Такое же готическое завершение имеет и северный портал.

Все эти немецкие черты — не более, как отмирающая внешность (изредка встречаемая в других памятниках); существо же пространственного и пластического истолкования при новой иконографии не отличается от Нередицы. Однако, поскольку всякая иконография может выявить черты стиля, постольку этот момент должен быть отмечен в церкви Феодора Стратилата. Одноабсидность и пофронтонность покрытия лишили здание делимости и создали единство, в котором средние пилястры стен и тяги абсиды служат для сковывания тела храма и для его вертикальной направленности.

Последняя еще более выражена в Спасо-Преображенском соборе на Торговой стороне (1374 года). Церковь Феодора Стратилата — постройка богача, Преображенская — создание коллектива жителей Ильинской улицы. Иконография церкви — та же; выполнение ее реализировало те же принципы, но с большим выражением; в сущности, это классический храм своего стиля. Внутренние об'емы довольно пропорциональны: расстояние от восточных столбов до восточной стены равно a; расстояния всех столбов до боковых стен и от западных столбов до западной стены $2a$ (т. е. западные углы a^2); сторона подкупольного пространства $4a$. Таким образом, мы имеем дело с кратными отношениями, хотя вполне «связанной» системы и не получается, так как восточные углы — не квадраты, а прямоугольники ($a \times 2a$).

Фронтоны стен круты, а расчлененность абсиды тягами отличается стройностью, причем отношение высот двух ярусов и всей абсиды близко к золотому сечению. В общем, получается значительная вертикальная динамика, превращающая пластически-единую массу в своего рода монумент. Его внешнее величие и нарядность были типичны для новгородских феодалов XIV века. В декорации обоих упомянутых храмов и некоторых иных следует указать такую деталь, как прорезные, выложенные из камешков в виде геометрических впадинок дорожки, которые иногда связывают с финскими орнаментами, но которые встречаются в примитивном



Рис. 91. Церковь Феодора Стратилата, с севера

зодчестве и там, где вовсе нет никакого финского населения (см. церковь Петра в Тосканелле, в Италии, и др.).

От гражданских построек Новгорода XIV века сохранилось мало. Его Детинец (кремль) был впервые заложен еще в 1044 году, но к XIII веку сильно обветшал; поэтому в 1302 году заложен был новый, который в течение време-

ни подвергся сильным искажениям, пострадав особенно при Петре I. Лишь про нижнюю часть так называемой Кукуевской башни можно с уверенностью сказать о ее принадлежности к XIV веку; в ней мы находим такие же «готические» окна, как у Феодора Стратилата и Спаса-Преображенья.

После этих храмов в Новгороде появилась лишь одна постройка, близкая к ним по декоративности, — это церковь Петра и Павла на Софийской стороне, по дороге в Зверин монастырь (1406 года). Мы видим там замечательные «готические» порталы и несколько упрощенную аркатуру абсид.

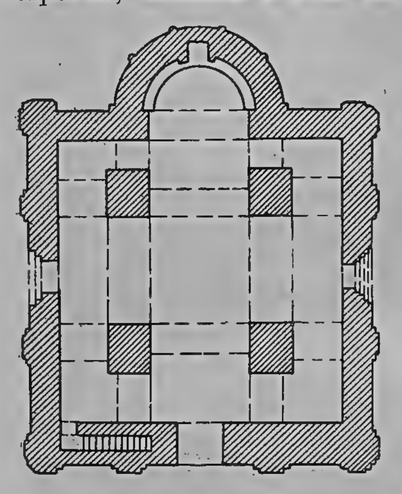


Рис. 92. Спасо-Преображенский собор на Торговой стороне, план

Ряд храмов, датированных XIV—XV веками, указывает на нисхождение к примитиву. Таковы: переделанная в XVI—XVII веках церковь Благовещения на Витковой улице, 1351 года; церковь Флора и Лавра, выстроенная в 1379 году жителями Людгощинской улицы; церкви Рождества Христова на поле 1381 года и Дмитрия Солунского на Славкове 1383 года; в том же году поставленная посадниками Родиславом Даниловичем, Устином и Филиппом — Филипповская церковь на Ильиной улице; того же года церковь Иоанна на Витке-реке, по дороге в Хутынский монастырь, неподалеку от выстроенной в 1377 году, но позднее переделанной Борисоглебской церкви. В 1399 году переделывается Покровская церковь Зверина монастыря, в котором в 1468 году строится еще одна церковь того типа, но крайне упрощенная, без лопастной аркатуры между пилястрами. К 1455 году относится последний сколько-нибудь стройный храм новгородского типа — Двенадцати Апостолов.



Рис. 93. Спасо-Преображенский собор на Торговой стороне, с востока

По периферии от Новгорода храмы этого типа распространялись даже и в XVI веке (см., например, Преображенский собор в Ржеве), но они впадают не только в прими-

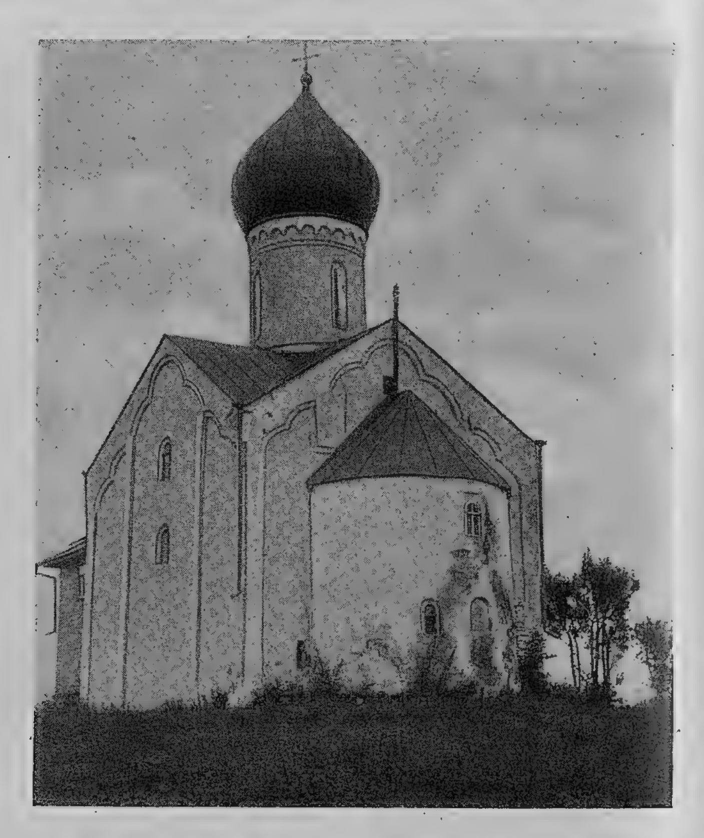


Рис. 94. Церковь Двенадцати Апостолов, с востока

тивизм, но даже в вульгаризацию. В этом отношении очень типичен уже храм Рождества «в поле» (на кладбище), относящийся к 1381 году.

Принцип крепости и монолитности, естественно, взывал к уничтожению декорации, которая еще поддерживала некоторую мысль о сложной организации здания в Спасо-Преображенском соборе 1374 года. Коль скоро декорация исчезла и обнаруживалась пресловутая «гладь новгородских

стен», требования импозантности возвращали мысль к старым временем мастера Петра, не доводя, однако, до его монументализма. Богатые купцы, став настоящими феодала-



Рис. 95. Церковь Рождества «в поле», с юга

ми, повидимому сознательно подражали в своих постройках раннему феодальному зодчеству.

В 1423 году была построена церковь Ивана Милостивого в Людином Конце, ныне сильно испорченная; можно думать, что она имела старинное покрытие по сводам, а не фронтонам.

В 1429—1459 годах в Новгороде архиепископом был Евфимий, знаменитый своим покровительством искусствам (не



Рис. 96. Перынская церковь, с запада

менее, чем бывшие архиепископами до него, в XIV веке, Василий, Моисей и Алексей).

В 1454 году Евфимием была реставрирована выстроенная в 1127 году церковь Иоанна Предтечи на Опоках, принадлежавшая наиболее крупному купеческому обществу в Новгороде. Церковь вполне старого соборного типа: с тремя аб-

сидами, шестью столбами, покрыта по сводам и имеет помещения для товаров.

Здесь снова мы видим тенденцию к иррациональности диференцированных пространств и масс, но в довольно неуклюжих формах. Пропорции внутренних пространств улавливаются с трудом; можно указать, что ширина боковых кораблей вдвое уже расстояний между западными и восточными столбами, а ширина подкупольного квадрата вдвое более диагонали западного углового помещения. Номера последней и другие протяжения никак друг к другу не сводятся и никакой закономерности не обнаруживают.

Строительство Евфимия — последний расцвет новгородского зодчества на основе выработанного воззрения на архитектуру, как на пластическую массу, импонирующую своей непосредственностью и статикой.

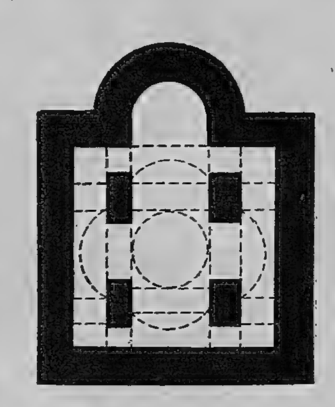


Рис. 97. Перынская церковь, план

Таков, например, его Перынский храм близ Новгорода, с продольно вытянутыми столбами, лишенный вовсе лопаток, не только внутри, но и снаружи, и выстроенный из кирпича.

С немецкими мастерами, которые создали ему ряд замечательных построек в Кремле, у Евфимия появилась новая техника. В 1433 году летопись говорит, что «владыка Евфимий поставил на дворе у себя палатку каменну, а дверей в ней тридцать, а мастера ставили новгородские и немецкие из-за моря». Палаты сохранили среднюю залу, представляющую квадратное помещение, от центрального столба которого на стены расходятся нервюры с тьерсеронами и лиернами, держащие лотки свода. Однако в эту чисто готическую систему введены обычные русские подпружные арки, которые не позволяют пространству под сводами слиться хотя бы в сложное, но все же в единое, раз-

рывая его на части. В 1440 году Евфимий поставил «комнату» каменную, меньшую; характерно впервые упоминаемое иноземное название, указывающее на отопление помещения (caminata — помещение с камином, печью).

В 1436 году Евфимий при помощи, конечно, тех же немцев, строит «часозвоню» — грандиозную башню, поднимающуюся выше храма Софии Новгородской и являющуюся



Рис. 98. Евфимиева палата внутри

предшественницей колокольни Ивана Великого в Москве. Граненый столп, расширяющийся книзу, а вверху имеющий пролеты, является отражением романо-готического зодчества, на почве Новгорода получающего пластическую примитивизацию. Так крупнейший новгородский феодал этим сооружением осмелился поставить в свою славу «обелиск», превзошедший исконный палладиум города.

В 1439 году Евфимий строит звонницу в виде стены на месте старой, разрушившейся. Вероятно, она создана по ти-



11

Рис. 99. Новгородская часозвоня

пу первоначальной: перед нами из кирпича выложенное подобие деревянной звонницы, в виде столбов с перекладиной. На шести округленных (но не составляющих в сечении круга) столбах арки образуют пять пролетов для колоколов. Все сооружение стоит на платформе, представляющей палаты на широких, ныне заложенных, арках; в этом нельзя не



Рис. 100. Новгородская звонница

видеть системы, встречающейся в западных ратушах. Стена оживлена прямоугольными и пятиугольными ширинками; арки звона обведены сложными бровками, причем средняя арка имеет легкое килевидное завершение, идущее из готики (таковы же арки между лопаток «часозвони»).

Новгородская звонница, возвышающаяся над стеной Детинца, явилась последним нарядным произведением новгородского зодчества, так и не сумевшего никогда стряхнуть с себя черты архаизирующего примитивизма.

Звонница послужила образцом для ряда подобных, но еще более примитивных, сооружений в Новгороде и особенно в Пскове.



Рис. 101. Борисоглебская церковь, с юго-востока

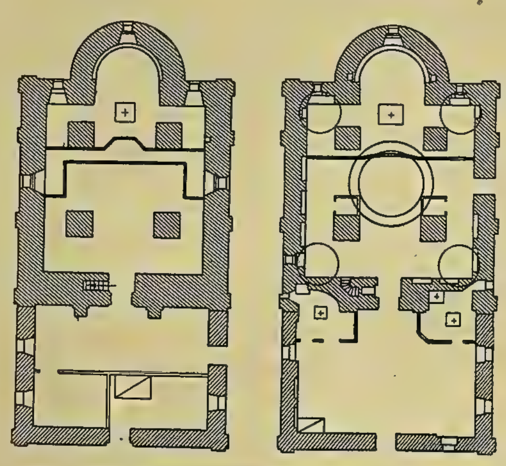


Рис. 102. Борисоглебская церковь, план

В 1456 году наступил конец вечевым грамотам Новгорода и был узаконен «черный бор» [1], а в 1478 году Новгород был покорен Москвой. В 1494 году был закрыт в Новгороде «немецкий двор». Последовали систематические выселения коренных новгородских жителей, и Новгороду оставалось лишь превращаться в московскую провинцию.

В сущности, если исключить несколько построек, возведенных лично Евфимием, то за весь XV век новгородское зодчество не двинулось вперед, а лишь костенело в пределах выработанного в XIV веке стиля, грубело или же обращалось к реминисценциям старого. Консервативное новгородское купечество не было способно на новое творчество. Лишь очень редко (и не в самом Новгороде) появляются памятники более элегантные, с попытками более свободного разрешения пространства (см., например, Гостиннопольскую церковь на Волхове, на месте перегрузки товаров через пороги).

В начале XVI века Новгород является уже колонией Москвы. В 1529 году московский гость Дмитрий Иванович Сырков переделывает Прокофьевскую церковь 1354 года, придав ей три высокие абсиды и килевидные арки под фронтоном, по барабану и притвору; киль арок заострен по-московски, гораздо более, чем на евфимиевских постройках. В 1510 году Иван Сырков, очевидно отец Дмитрия, восстанавливает соборный тип храма Жен Мироносиц 1299 года. В 1548 году Федор Дмитриевич Сырков строит Сырков монастырь. В 1533—1538 годах, уже при назначенном из Москвы на кафедру в Новгород Макарии, реставрирована трапезная церковь Антониева монастыря, не только имеющая в обработке килевидные арки, но и рвущая ими гладь пилястров; карнизы же вовсе отсекают закомары от стены.

В 1536 году, на совместные средства московских и новгородских купцов, двадцатью мастерами была перестроена на первоначальном основании Борисоглебская церковь 1377 го-

[1] Временно введенный налог был превращен в постоянный.

да. Сохранив гладь стен и одну абсиду, церковь приобрела покрытие по фронтончикам, перекрывшим килевидные закомары, и московское пятиглавие. При явно московском типе еще видно последнее угасание новгородского примитивного стиля. В конструкции постановки угловых глав применены приемы, которые часто называются псковскими, но впервые были найдены Москвой; то же приходится сказать о так называемых ступенчатых арках средней главы.

Летопись говорит о ряде московских строителей, создавших памятники зодчества в Новгороде (купцы Сырковы, Таракановы, Корюковы, старец Феодосий из Иосифо-Волоколамского монастыря и др.). Смешение новгородского и московского стилей обнаруживает ряд памятников XVI века в Старой Руссе.

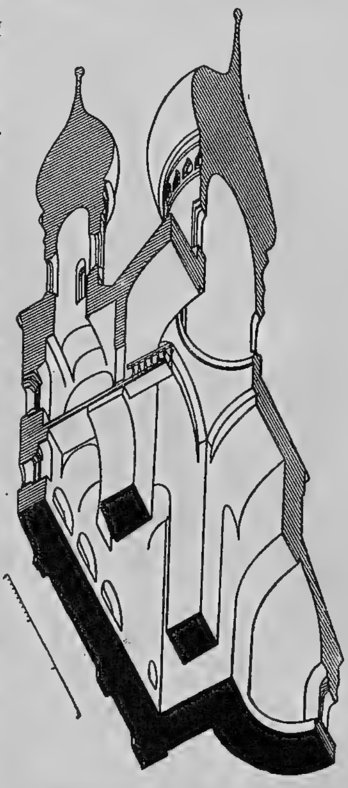


Рис. 103. Борисоглебская церковь, аксонометрия

Пластическим примитивизмом своего зодчества Новгород мог создать для примера будущему лишь такое здание, которое превращается в грандиозную геометрическую скульптуру, в своем роде обелиск феодала — Евфимиевскую часозвоню. Все остальное зодчество Новгорода не получило развития; даже его небольшие четырехфронтонные храмы получили иное стилистическое истолкование в Пскове и позднее в Москве, куда они попали как тип упрощенного здания, приходящегося по-плечу среднему посадскому человеку.

Падение новгородского зодчества об'ясняется частью и внешними обстоятельствами. В 1348 году Псков установил свою независимость, а в 1397—1398 годах Москва отняла

у Новгорода Двину. Еще в 1386 году Москва начала брать с Новгорода контрибуцию — «черный бор». На строительство нехватало материальных средств.

Иное развитие стиля из тех же новгородских основ мы видим в Пскове. Расположенный ближе к Западу, Псков в то же время не имел вблизи столь значительных земельных богатств для освоения, как Новгород. Торговый город имел исключительно удачную экономическую судьбу и в своем политическом строе сохранил больше, чем Новгород, элементы купеческой демократии, которыми в XVI веке отчасти воспользовалась Москва в своих земских реформах.

Вместе с тем Псков не имел своего войска, хотя более Новгорода нуждался в защите, будучи городом пограничным, что заставило его прибегать к помощи московского великого князя и сближаться с Москвой. На этом, как известно, было основано подчинение Пскова Москве, которая, играя на классовой борьбе внутри Пскова, вела агитацию среди псковского деревенского населения. Не имея в своей среде столь крупных феодалов, какие были в Новгороде, Псков создал искусство, которое было феодальным по своей сути; но это феодальное искусство было пронизано некоторыми элементами городской, «мещанской» культуры.

Зодчество Пскова было даже более консервативным, чем новгородское. Так, в 1310 году создается храм Снетогорского монастыря, который повторяет Мирожский собор.

До нас дошла копия XIX века с рисунка XVII века, изображающего Троицкий собор Псковского Детинца 1365—1367 годов до его перестройки в 1682—1699 годах и соответствующего некоторым иконным изображениям. Несмотря на неточность рисунка и явно позднейшие пристройки к собору, можно видеть сходство с такими полоцко-смоленскими памятниками, как Свирская церковь и собор Спасо-Евфросиниевского монастыря: кресчатый план и надстройки массива со своими особыми закомарами. С Новгородом его связывает фронтонная система (в характере отмеченной нами в Липенской церкви). Что представляет особенность — это постановка глав на каждую массу сложного построения.

Васильевская церковь 1413 года имела покрытие по трем закомарам каждой стены, но ее три абсиды доходят лишь до двух третей высоты и украшены вверху, как и по барабану, пояском из геометрических впадинок. Внутренняя организация подобна новгородским храмам XII—XIII веков; здание получило в XVI веке ряд асимметрично поставленных приделов.



Рис. 104. Троицкий собор в Пскове, по старинному рисунку

Отношения пространства храма не могут быть сведены к одной мере. Расстояния между западной стеной и западными столбами ($2a$) вдвое более того же расстояния с восточной стороны (a); ширина боковых кораблей в полтора раза больше этого расстояния $\frac{3a}{2}$; продольное расстояние подкупольного пространства $3a$, но поперечное из этих мер не выводится,— оно равно $\frac{3a+2в}{2}$, если под b подразумевать толщину столба. Опять мы видим расчеты, из-

влекаемые не только из модуля пространства, но и из модуля массы.

Ряд храмов второй половины XIV века (например Никола со Усохи 1371 года, Петропавловский 1373 года) имеет вторичные даты постройки, относящиеся к XVI веку.

Не ранее 1444 года мы встречаем в Пскове церковь Богоявленья «в бродех», в которой при трех абсидах кровля сде-



Рис. 105. Васильевская церковь в Пскове, с востока

лана по-новгородски, т. е. на четыре фронтона; средняя абсида покрыта декоративной аркатурой с тягами. Позднейшие пристройки асимметрично осложнили массы храма.

Оба памятника, 1413 и 1444 годов, имея различные внешние покрытия, содержат внутри общую черту — ступенчатые своды, в которых подпружная арка между столбами лежит выше коробового свода, примыкающего к стене. Система эта идет из московского зодчества XIV века и своей пирамидальностью отлично подходит к фронтонным покрытиям, заимствованным Псковом из Новгорода. Такая эклек-



Рис. 106. Церковь Богоявленья «в бродех», с востока



Рис. 107. Церковь Богоявленья «в бродех», своды

тическая система стала чрезвычайно популярна в Пскове, храмы которого XV и XVI веков не обнаруживают никакого следа стилистического развития и поэтому крайне затруднительны для датирования в тех случаях, когда не сохранилось документов. Церкви подобного типа были широко распространены по Псковской области.

Тем не менее, не следует думать, что мы имеем дело в Пскове с каким-либо эклектизмом. Соотношение между массой и об'емом основано на идее об'единения целого вокруг центрального под'ема; именно этим идеалом целостности об'ясняется в Пскове другая форма, также заимствованная в Новгороде, хотя в последнем и редко встречающаяся: скругленные столбы (обычно западные), которые мы видели в Волотове. Идея единого централизованного пространства не была чужда и южно-русской архитектуре в небольших одноабсидных храмах, идущих от греческих храмиков Черноморского побережья. Уже в конце XV века в маленькой Никитской церкви 1470 года в Пскове мы находим внутреннее пространство, совсем лишенное столбов.

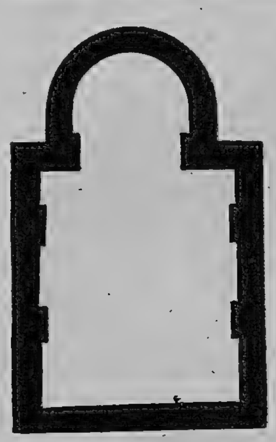


Рис. 108. Никитская церковь, план

Две подпружных арки расчленяют помещение церкви на части, из которых западная и средняя — равной глубины, а восточная относится к средней по закону золотого сечения, т. е. широкое деление равно a, узкое же $\frac{a}{2}(1+\sqrt{5})$; последнему равна ширина лопатки; ширина же всей церкви составляет сумму протяжений двух лопаток и двух больших глубин, т. е. $a(3+\sqrt{5})$. Весьма близкие к этому системы и пропорции мы встречаем в одной церкви в Феодосии, в Крыму. В XVI веке появляются многочисленные псковские храмы, в которых барабан с главой стоит на взаимно пересекающихся ступенчатых сводиках, лежащих прямо на стенах, без поддержки столбов (см., например, храмы в Гдове).

Но наиболее часто эта система применяется к приделам, которыми обрастают псковские храмы в XV—XVI веках (см. Усохскую церковь 1536 года, Якиманскую, упоминаемую в 1544 году, Пароменскую 1521 года и др.).

В пространствах, лишенных столбов и лопаток, со стенами, не расчлененными от угла до угла, находит свое завершающее выражение псковское зодчество. Получается



Рис. 109. Пароменская церковь и звонница

пространственное тело, которое при незначительных размерах создает характер интимности и гораздо большей соразмерности с человеческой фигурой, чем диференцированные пространства четырехстолпных и тем более шестистолпных храмов. В псковских храмах иногда вовсе нет рационального модульного пространства, так же, как его нет в избе (см. выше).

Характерны различия между восточными и западными угловыми пространствами и введение диагоналей в измерения сторон; отсюда мы видим часто такие коэфициенты,

как $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{5}$, $(1+\sqrt{5})$ и др. Нередки также дробные, но рациональные коэфициенты, обычные у худших памятников. В вертикальном направлении эти коэфициенты преобладают. Многие пространства не сводимы ни к какому очевидному модулю. Но пространство отличается значительной конкретностью, реализмом, по самым своим размерам. К этому присоединяется композиция масс, особенно в XVI веке, при развитии приделов. Последние никогда не бывают симметричными и, нарушая единство здания, заставляют его распадаться на живописные группы, в которых подчинение отдельных пластических единиц целому основано почти на одном лишь принципе величин.

Псковские храмы иногда весьма мало возвышались над окружающими зданиями, даже в древности. Об'единение внутренних об'емов по произвольным направлениям посредством низких дверей соответствует живописному об'единению масс, отмеченных большой материальностью благодаря примитивной, неровной кладке каменных блоков. В общем, псковский храм, в отличие от новгородского, гораздо менее обособлен и менее доминирует над окружающим пространством улицы и города. В живописной композиции псковского храма влияние гражданской и, прежде всего, деревянной архитектуры несомненно. Но этот отпечаток вовсе не свидетельствует о неосмысленном, механическом подражании: в храме псковское купечество видело не средство для помпезного превознесения отдельной личности над окружающим миром, а ответ на индивидуальную потребность замкнуться в мире интимных переживаний. Необычайно толстые стены, небольшие окна и пластическая примитивность совершенно изолируют внутренние пространства от внешнего мира.

Замкнутость (но не обособленность) характерна и для гражданского зодчества Пскова XVI века, сохранившего свои черты и в XVII веке и дающего яркое представление о патриархальном укладе древнерусской семьи.

Тем же примитивизмом и пластичностью отличаются звонницы Пскова, превратившие строгую и симметричную

постройку Евфимия в асимметричные сочетания различной ширины арок, возносящихся над стеной храма или над специальным глухим четырехугольным в плане столпом (см. особенно Пароменскую звонницу 1521 года).



Рис. 110. Поганкины палаты, с улицы

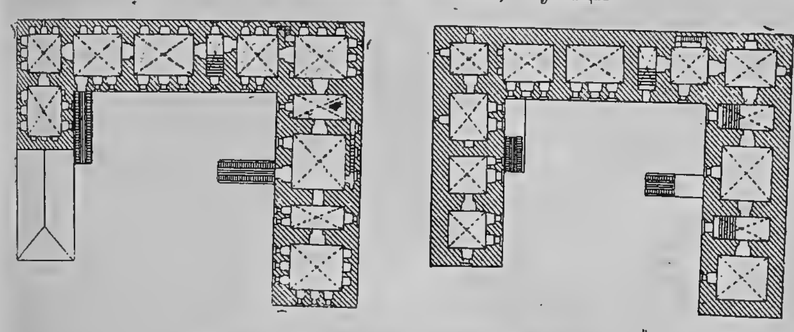


Рис. 111. Поганкины палаты, план

Среди псковских гражданских сооружений развалины Детинца и самого города производят впечатление до настоящего времени. Из сказаний о событиях 1193 года ясно, что стены Детинца уже существовали в то время. В 1266 году князь Довмонт строит новый Детинец, в 1309 году посадник Борис ставит другой концентр стен между реками Великой

и Псковой. Строились и переделывались псковские укрепления в XV и XVI веках; от этого времени главным образом и дошли до нас некоторые башни и остатки стен, обнаруживающие, в противоположность Москве, северно-европейскую крепостную систему.

Из гражданских зданий наиболее замечательны Поганкины палаты — грандиозный дом богатейших купцов XVI—XVII веков. Построенные по принципу крестьянского двора, т. е. по плану в виде буквы Г, палаты, вероятно, строились не сразу, имеют кровли на разной высоте и совсем не симметрично расположенные окна на различных высотах. Стены лишены всякой обработки, вполне гладкие, и лишь окна лежат в глубоких впадинах, рассчитанных на помещение ставней. Примитив масс связан с совершенно изолированными и статическими об'емами внутренних комнат с сомкнутыми сводами; колоссальные стены и пол с порогами, частью лежащий на разной высоте, уничтожают возможность динамики даже в случаях анфиладного противоставления дверей. Совершенно те же принципы лежат в создании дома Сутоцкого, дома Лапина и др. В последнем здании поразительно монолитное крыльцо с комнатой, висящей на столбах; своеобразное трансформирование «деревенского» образа в каменных пластических формах — несомненно.

Исходя, в частности, из этого крыльца и из сравнения с церковными памятниками, можно считать бесспорной неподвижность псковского архитектурного стиля в течение длительного периода. Созданный, как проявление идеала псковского торговца XIV—XV веков, этот стиль просуществовал, в качестве провинциального, до эпохи нового русского искусства и смыкался, как мы увидим в дальнейшем, с провинциальными архитектурными порождениями в других областях древней Руси, возникшими в тех же социальных условиях.

Слагаемость масс, которая не нашла себе места в Новгороде (вспомним Параскеву Пятницу и Ковалево), является существенным моментом в псковской архитектуре и в этом отношении роднит ее с полоцко-смоленской. Но этим все

сходство той и другой исчерпывается. Завершения полоцко-смоленских храмов (см. Свирскую церковь и Спасо-Евфросиниевскую) напоминают своими трехлопастными фасадами новгородские памятники XIV века, имея с ними общую идею об'единения масс. Слагаемость и об'единение масс в полоцко-смоленском зодчестве соединялись с таким башен-



Рис. 112. Дом Лапина

ным под'емом и равновесием масс и с такой трактовкой свободного пространства, которых мы не находим у феодалов Новгорода и Пскова, с их примитивной конкретностью мышления, и которые возможны были лишь в развитом феодальном городе со сложным классовым составом и сложной внутренней борьбой.

Храм-крепость и элементы «зальной» системы — вот, что видели мы в Коложской церкви, как нечто близкое к немецкой архитектуре, хотя и здесь в качестве примитивного момента остается несоизмеримое, иррациональное пространство.

С храмами-крепостями связывается весьма важная проблема существования на русской почве ротондальных зданий. Нет никакого сомнения в том, что до XV века на Руси их не было, хотя в соседней Польше они уже встречались, занесенные сюда из Чехии, где они были обычны для эпохи еще дороманской. От IX—X веков известен тетраконх близ Кракова, а от X века — ротонда с четырьмя сегментообразными столбами и одной абсидой на острове озера Ледницы (в Польше).

Лишь к концу XV века, когда уже можно говорить об украинском искусстве, появляются на почве Украины памятники, явно исходящие из польско-чешских прототипов. Сюда, прежде всего, относится Сутковицкая церковь на Волыни (около 1476 года), представляющая крепость из прямоугольного центрального помещения с крутой покатой кровлей и четырьмя полубашнями, приросшими к нему с каждой стороны. В одной из башен помещается алтарь. Башни несут бойницы в виде машикулей и небольших глубоких окошек; ступенчатый романо-готический фронтон дополняет светский характер сооружения. Башни внутри во всю ширину открывают центральное помещение, создавая значительную свободу пространства, стесненного лишь центральным столбом, на котором лежат своды, как это встречается в рефекториумах западных монастырей или в залах феодальных замков. Несмотря на исключительную толщину стен, правильность организации внутреннего пространства не имеет ничего общего с иррациональностью русской архитектуры; глубина рукавов равна половине диагонали среднего прямоугольника. К концу XV века относится Васильевская церковь во Владимире-Волынском, попечителями которой были князья Сангуши. Здание выстроено на месте развалившегося храма XII века. Издали церковь кажется столпообразной; на самом же деле ее периметр состоит из четырех дуг, образующих четыре очень плоских лепестка, т. е. нечто среднее между кругом и квадрифолием; такие планы встречаются в дороманских храмах Чехии. При диаметре в 5 метров стены имеют толщину в 5,5 метра. Безобразное покрытие,



Рис. 113. Сутковицкая церковь, с юго-востока

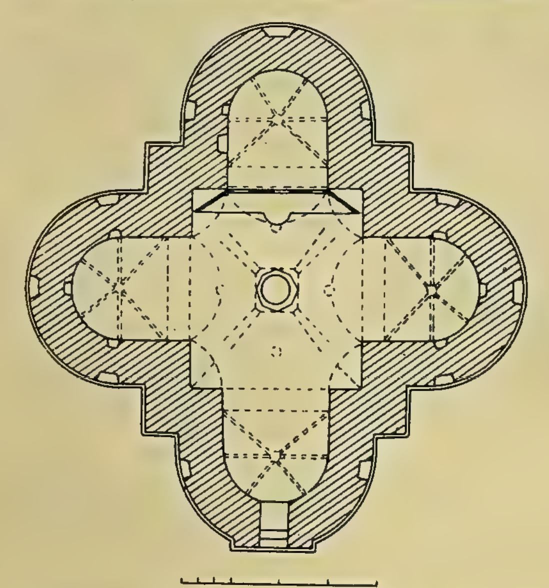


Рис. 114. Сутковицкая церковь, план

крыльцо и контрфорсы (все — результат обновления 1844 года) не дают возможности сказать, как завершалась церковь, но вряд ли будет ошибкой допустить некую башенность (быть может, со звоном?). Сохранился готический стрельчатый портал на северной стороне. В этом храме, как и в Сутковицком, мы имеем дело с весьма запоздавшей типично феодальной архитектурой Запада.

К 1495 году относится храм-крепость Каменец-Подольска, выстроенный армянами, создавшими здесь колонию. План храма эллиптический, стены укреплены контрфорсами и имеют маленькие окна вверху, под сводами. Внутри небольшое пространство едва вмещает 100 человек. Ничего культового, за исключением креста вверху, в церкви нет; это просто крепостная башня.

К сожалению, мы ничего не знаем об архитектуре Полоцко-Смоленского княжества за длительный период с XIII до конца XV века. Никакого сколько-нибудь основательного обследования произведено не было, и даже памятники неизвестны. В одном лишь не приходится сомневаться — в том, что тенденция развития, выявившаяся в таких памятниках, как Свирская церковь, Спасо-Евфросиниевская и Коложская, получила подкрепление со стороны упомянутых выше храмов Украины.

Полоцко-Смоленское княжество, не менее торговое, чем Новгород и Псков, но связанное с Западом более непосредственно (через Западную Двину), попало в состав Литовско-Русского, а затем и Польско-Литовского государства. При создавшихся условиях власть удельных князей скоро теряет характер владения княжеством, как вотчиной; при росте города и его ремесленной среды распространяется магдебургское право, в скором времени после победы Ольгерда над татарами при Синих водах (1302 год). Победа эта была обеспечена не только организованными феодалами, но и горожанами, которые пред'явили свои права на внутреннее самоуправление. В конце XIV века появляется литовская монета. В том же веке устанавливается в Литовском госу-

дарстве важнейшая подать, именуемая «серебщиной», что прямо говорит о переходе к денежному хозяйству.

Конечно, сложность положения белорусского феодала в новой обстановке заставляла его искать сближения с Поль-



Рис. 115. Супрасльская церковь, с северо-запада

шей. На Городельском сейме в 1413 году была заключена формальная уния между Литвой и Польшей, в 1432 году было прокламировано уравнение в правах католиков и православных. Никакого антагонизма между православной и католической церковью мы не видим до XVI века.

Ряд памятников XV—XVI веков на почве Белоруссии обнаруживает то взаимодействие украинской архитектуры и древнейшего полоцко-смоленского зодчества, о котором мы говорили выше. Достаточно упомянуть Маломожайскую церковь, отличную от Сутковицкой лишь тем, что ее башни, более стройные, стоят не по сторонам, а по углам здания (см. также Троицкую в Вильне, Синковичскую и др.).

Но наиболее замечательна церковь Супрасльского монастыря 1503—1510 годов. Подобная Маломожайской, она имеет завершение стен в виде колоссальных закомар, конечно, не соответствующих никаким сводам, а скрывающих (по-готически) обширные чердачные помещения. На пересечении гребней кровель стоит барабан с главой (теперешние купола — поздние). Получается центрическая композиция пяти башен, слитых с кубом, централизованным своей кровлей. Нельзя не видеть, что в основе здесь лежит централистический башенный принцип еще храма Софии Полоцкой.

Машикули и бойницы придают церкви вид замка феодала, который в сложной обстановке борьбы с сильным городом должен был обеспечить себе победу и заранее демонстрировать свою силу. То, что, в сущности, выражено Евфимием в его Новгородской часозвоне как исключение для данной среды, здесь являлось обыденным и повседневным.

Внутреннее пространство храма Супрасльского монастыря, с его четырьмя высокими и узкими столбами, является прямым продолжением и развитием «зальной» системы Коложской церкви, осложненной введением готических «зеркальных» и нервюрных сводов. Древнейшие белорусские замки — Глинских, Ходкевичей, Бельских, Радзивиллов — или не дошли до нас, или почти не изучены. Тип их можно установить по развалинам Мирского замка 1500 года, представляющего западно-европейское произведение полуготического-полуренессансного стиля.

Характерен храм из совокупности башен в руке статуи Николы Псковского, принесенной в 1540 году в Псков из Белоруссии. Возможно, что в данном случае облик храма

приняло резанное из дерева подобие замка. К этой статуе мы еще вернемся в изложении развития московского зодчества.

Мы увидим крупное значение белорусского зодчества XV—XVI веков для Москвы, к изучению зодчества которой в XIV веке сейчас переходим.



Рис. 116. Церковь в руке Николы Псковского

Художественная культура Новгорода оставалась неизменной в течение длительного периода XIV—XV веков, а Пскова в течение XV—XVI веков. Художественная культура Украины и Белоруссии в период ее становления, т. е. в XIV—XV веках, выявляется лишь на основе сравнения того, что сохранилось от предыдущих и последующих периодов, вследствие крайней недостаточности памятников от этой эпохи. Переходя к Москве, мы должны будем следить за развитием ее искусства по более дробным периодам, не только потому, что здесь сохранилось больше памятников, но и потому, что московское зодчество представляет непрерывное и интенсивное развитие, постепенно охватывая своим влиянием соседние территории древней Руси, которые становятся по отношению к Москве художественной провинцией. Мы увидим, что Новгород не представляет исключения в этом отношении и что именно московское искусство было передовым, если под этим термином понимать не какую-нибудь произвольную теоретическую абстракцию, а оправданную историей линию развития.

Разгром татарами среднерусских городов заставил население отхлынуть на запад и создал два значительных центра — Москву и Тверь. Используя давние торговые пути

с востока на запад, они сделались сперва не столько западными городами суздальско-владимирской культуры, сколько восточными культуры полоцко-смоленской. Тверь всегда была связана с Литвой. Москва сперва обнаруживает экспансию на запад, а уже затем, разбогатев и став как бы финансовым агентом Орды, овладевает Суздальско-Владимирским княжеством. Одновременно изменяется социальная физиономия города. Начав с развитого посада, диктовавшего в первой половине XIV века волю князю, Москва переживает ряд революционных выступлений горожан около середины XIV века и к концу XIV века теряет свое «народоправство» (вече и тысяцкого). С этого момента Москва вполне подчиняет себе Владимирское великое княжение, принимая облик прежде всего «княжеского города». Лишь к концу XV века в городе опять начинают играть политическую роль купцы и ремесленники.

Зодчество первого московского периода, от которого сохранилось крайне мало памятников, весьма отлично от последующего.

Мы ничего не знаем ни о Спасской церкви в Твери, ни о соборе Данилова монастыря, относящихся еще к концу XIII века. От эпохи Ивана Калиты до нас дошли сведения о ряде каменных построек в Московском Кремле. Кроме того, сохранились фрагменты построек в Коломне, в церкви Спасского монастыря и Кремлевском соборе, выстроенных хотя и во второй половине XIV века, однако по более старой традиции. Счастливо сохранившиеся в позднейших постройках фрагменты первого Успенского собора в Москве 1326 года (в постройке 1475—1479 годов), а равно безусловно старый план Архангельского собора 1333 года (в постройке 1505—1509 годов), вместе с коломенскими фрагментами и летописными текстами, дали возможность реконструировать первый Успенский собор.

Конечно, эта реконструкция не может заменить собою подлинный памятник. Мы можем представить себе лишь его общий вид и заложенные в нем архитектурные принципы.

Тип первого Успенского собора восходит к полоцко-смоленскому зодчеству. Мы должны представить себе кубическую массу, слегка растянутую поперек, с так называемым поперечно-ориентированным пространством, в котором четыре столба несли на кровле, крытой по закомарам, постамент с трехлопастной обработкой, как в Спасо-Евфросиниевском соборе в Полоцке; на этом постаменте стоял барабан с главой собора. Значительно выступающая единственная абсида (как далекое отражение немецких воздействий) создает противоречие между продольной и поперечной динамикой об'емов, что было также в вышеупомянутом Полоцком храме и что напоминает пространственную борьбу романского хора с трансептом. В стене абсиды лестница вела в верхний ярус, представлявший, возможно, башню (ср. храм Софии Полоцкой и Коложскую церковь), на которой, по всей вероятности, была особая глава. С запада к собору примыкал более низкий большой притвор, во всю ширину храма, открывавшийся в храм арками между двумя дополнительными западными столбами и несший на себе хоры, ход на которые был в северной стене (ср. Евфросиниевскую церковь в Полоцке). С юга к средним делениям стены, обозначенным пилястрами, примыкали невысокие малые притворы (ср. Свирскую церковь и иные, подобные). Своими размерами собор был меньше и ниже современного, выстроенного в 1475—1479 годах. Его стены были очень толсты, имели лопатки внутри и снаружи, столбы были кресчатые, и пространство собора было задавлено его массой.

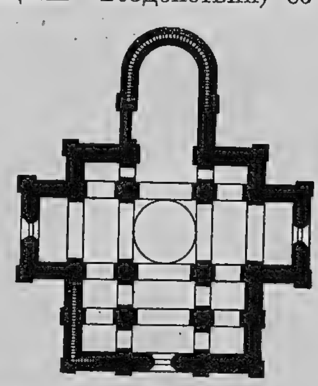


Рис. 117. Первый Успенский собор в Москве, план, реконструкция А. И. Некрасова

Инертное статическое пространство находило себе прорыв лишь в вышеуказанной динамике ориентаций, которая, однако, тотчас же встречала преграды в массах. Никакого выхода в «зальную» систему, конечно, не было.

То же можно сказать и о вертикальной динамике, владеющей лишь средней частью здания. Примитивизм и иррациональность, несомненно, имели место. Внешние массы обладали характером слагаемости и также инертности. Здание напоминало укрепление столько же, сколько и храм, и, возможно, это даже было принято в расчет при постройке.

Однако этот характер феодального замка получил вскоре особую черту, которая неожиданно сблизила московскую постройку с принципом слагаемости масс не полоцко-смоленского, а более позднего, псковского зодчества. В 1329 году в северо-восточном внешнем углу храма, рядом с абсидой, был выстроен Петровский придел, с более тонкими стенами, несомненно, более низкий и с менее вытянутой абсидой. Придел этот, также поперечно ориентированный, носил крестовый свод, а своей внешней массой напоминал восточные параллелепипеды Свирской и Пятницкой церквей (изредка встречаемые позднее в Пскове). Сходство с Псковом лежит не в форме придела, а в том, что храм принял однобокий, асимметричный вид, совершенно невозможный в аристократическом суздальско-владимирском зодчестве и оправданный «демократизмом» московской среды и влиянием деревянной архитектуры. В таком виде собор простоял до 1459 года, когда в другом восточном углу был создан подобный же Похвальский придел, придавший зданию симметрию, уже давно освоенную Москвой в постройках суздальско-владимирского типа. Наличие на иконах конца XV века изображений асимметричного первого Успенского собора, а равно возникновение асимметричных памятников в XVI веке, некоторые странности дошедших произведений зодчества и другие указания, которые мы упомянем в своем месте,— все это говорит о том, что система московского зодчества первой половины XIV века оказалась очень живучей. Таковым же — может быть, лишь без малых боковых притворов и вовсе без приделов — был и Архангельский собор 1333 года.

Успенский собор Коломенского Кремля 1380—1382 годов, храм Спасского монастыря в Коломне XIV века и, может

быть, собор Владычного монастыря в Серпухове, выстроенный в 1362 году митрополитом Алексеем, имеют тот же тип, но без боковых притворов, а последние два, возможно, и без западного. Зато все они имеют боковые абсиды, т. е.

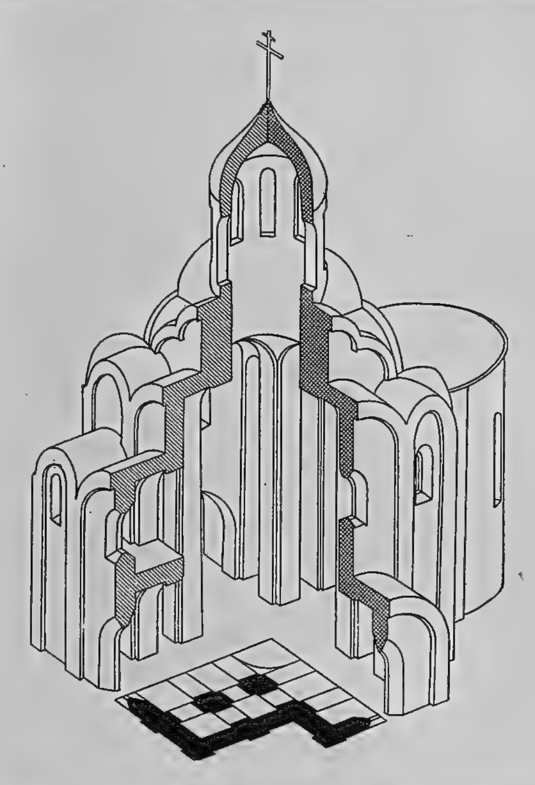


Рис. 118. Первый Успенский собор в Москве, реконструкция А. И. Некрасова

являются уже симметричными. В Коломенском соборе в этих абсидах находятся приделы; кровля собора имела уже не трехлопастное завершение, а диференцированное, в виде второго яруса закомар. Все эти храмы второй половины XIV века сохраняют еще от предыдущего периода характеристику масс и пространств, но разрушают примитивизм пластики внесением строгой симметричной организации и диференцирования как пространств, так и масс.

Наступил новый период в развитии московского феодализма, период сложения крупной феодальной монархии.

Можно отметить первое здание на московской почве, в той же Коломне, выстроенное в стиле суздальско-владимирском: Воскресенскую церковь в Кремле, в которой в 1366 году венчался Дмитрий Иванович с Евдокией Суздальской; как известно, этот политический брак закончил попытку суздальских князей вернуть себе великое княжение. Построенный, вероятно, в те же 60-е годы XIV столетия, храм являлся в своем роде символом совершившегося события — поглощения Владимира подготовленной к тому Москвой. Абсиды, частью также стены и подвалы храма, переделанного в XVIII веке, дошли до нас и представляют замечательную работу, дающую образец математического отношения об'емов (в принципах золотого сечения; см. выше).

К 1357 году относится довольно хорошо сохранившийся до нашего времени собор Андроникова монастыря в Москве. Правда, его верх полуразрушен, а барабана и главы вовсе нет, также выломаны и порталы; однако уцелевшие части дают возможность не только реконструировать здание, но и ощутить его художественное выражение.

Памятник создан в знаменательный год, когда один из крупнейших феодалов Москвы, сын Бяконты — митрополит Алексей, вернулся из Константинополя, где он не без труда и денег получил назначение на московскую митрополию. В том же году Алексей получает ярлык от татарского хана, а через два года становится регентом при малолетнем Дмитрии; фактически он был им уже с 1357 года, при Иване Ивановиче. В 1357 году, сейчас же после возвращения Алексея, был ночью убит тысяцкий А. Хвост и разразилась затем первая московская революция горожан, заставившая бежать из Москвы многих крупных бояр.

В основном борьба происходила, вероятно, не столько между городской массой и феодалами, сколько внутри последних, но постепенно в нее втягивался и город, перерождая эту междоусобицу в подлинную классовую борьбу.

Митрополит Алексей строил церковь не без демагогического расчета, и она, действительно, является исключительным памятником, как средство воздействия на массы и как выражение торжества удачно начинающего феодала. Любопытно, что Андроников монастырь, только что созданный, получил архимандрию, даже раньше Троице-Сергиева, а также специальную княжескую юрисдикцию.

Перед нами первый памятник в Москве, который можно назвать «придворным».

Здание исходит из типа первого Московского Успенского собора, но симметрично и уравновешено. Квадратное в плане и лишенное притворов, оно имеет три абсиды, выступающие незначительно из восточной стены. Кровля, покрытая по закомарам, несет на себе широкий постамент с трехлопастной обработкой фасадов, на котором стоит барабан с главой. Маленькие барабаны с главами находились на восточных угловых частях храма, напоминая придел Успенского собора.

Особенностью храма с точки зрения масс является то, что все угловые закомары значительно ниже средних, благодаря чему восстанавливается слагаемость масс, утерянная из-за отсутствия притворов. Средняя абсида, следовательно, также много выше и больше боковых, причем все три абсиды имеют на себе тяги. Массы всю силу динамики направляют вверх как бы по ступеням крутой и вертикально-вытянутой пирамиды: от угловых масс к средним, от них к массивному трехлопастному постаменту и далее — к барабану с главой.

Эта динамика любопытна тем, что она подчеркнута (впервые в Москве?) килевидным очертанием арок, завершающих и постамент и закомары. Готический мотив подобной арки мы видели в Новгороде только в первой половине XV века; возможно, что в Москву он попал через сербов, которые в эту эпоху вместе с болгарами и греками стали нередко появляться в Москве и, как увидим, не оставались в ней чужды художественной деятельности. Готицизмы в сербской архитектуре общеизвестны.

Расположением своих пилястров и градацией отступающих внутрь стен угловых помещений еще более выделяется средняя часть Андроникова собора, создавая впечатление не только крепости, но башенности, «монумента», в тесном смысле этого слова, предвосхищая идею Евфимиевской часозвони. Следует иметь в виду, что Андроников собор имел конкурентов лишь в кремлевских постройках, однако значительно превосходил их своей стройностью и, повидимому, торжественностью внешнего облика.

Еще замечательнее собор был внутри. Его широкий трехлопастный постамент открывался внутрь своей средней курватурой, в виде арки, опиравшейся на четыре столба. Отсюда получилась ступенчатость под'ема внутренних пространств в такой последовательности: под'ем угловых помещений, много выше боковые, еще выше «подпружные» арки, над ними — барабан с куполом. Эта ярусность об'емов сливает крестообразное в плане внутреннее пространство в единое пространственное тело, замечательное тем, что в него не врываются хоры (которых нет). Восточные угловые пространства, несущие малые главы, имеют также небольшую ступенчатость сводов. Ступенчатость под'емов — как сводов внутри, так и кровель снаружи — мы также встречаем в сербской архитектуре XIV века.

Придворная, типично феодальная постройка, своего рода мемория, не только выражает идею единства пространства, но и дает последнему «демократическую» интерпретацию, отказываясь от специальных помещений для изоляции феодалов от толпы, для чего обычно служили хоры.

Следует, вместе с тем, иметь в виду, что свобода внутреннего об'ема в Андрониковом монастыре не имеет ничего общего с «зальной» системой, существенными чертами которой являются равномерность света и движение по горизонтали.

Перед нами предвосхищение тех храмов мемориального характера, с их башенностью и единством вертикальных пространств, которые опять появятся при социальных условиях первой половины XVI века, при окружении крупных феодалов растущим по своему значению городом.

ЛИТЕРАТУРА

Батюшков, Памятники русской старины в западных губерниях.

Гусев, Иоанновский корпус Новгород-Владимирского двора (Труды XII археол. съезда, I).

Долматов, Супрасльский Благовещенский монастырь. СПБ. 1892.

Иодковский, Замок в Мире (Древности. Труды комиссии по сохр. древн. памятн. Моск. археол. общ., VI. М. 1915).

Иодковский, Церкви, приспособленные к обороне Литвы и Литовской Руси (Древности. Труды комиссии по сохр. древн. памятн. Моск. археол. общ., VI. М. 1915).

Макарий, Археологическое описание церковных древностей в Новгороде. М. 1860.

Мясоедов, Два погибших памятника новгородской старины (Сборник в честь Айналова).

Мясоедов, Никола Липный (Сборник Новг. общ. любит. древн., III).

Некрасов, Великий Новгород. М. 1924.

Некрасов, Возникновение московского искусства. М. 1929.

Некрасов, Города Московской губернии. М. 1928.

Некрасов, Древний Псков. М. 1923.

Окулич-Казарин, Спутник по древнему Пскову.

Покровский, Заметки о памятниках псковской церковной старины («Светильник», 1924).

Покрышкин, Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре. СПБ. 1911.

Покрышкин, Церкви псковского типа (Изв. археол. ком. СПБ. 1908, № 22).

Прошлое и настоящее Коломенской церкви. Новгород 1910.

Псков и его пригороды. Сборник архива министерства юстиции, 1914.

Романов, К вопросу о влиянии взаимоотношений между строителями и заказчиками на формы зодчества Новгорода в XV—XVI вв. («Временник», № 30).

Романов, Псков, Новгород и Москва (Изв. Акад. истории матер. культ., IV).

Рыльский, Гражданское зодчество в Пскове (Древности. Труды комиссии по сохр. древн. памятн. Моск. археол. общ., VI).

Strzygowski, Der vorromanische Kirchenbau der Westslaven („Slaven", III, 2—3, 1924).

Strzygowski, Die altslavische Kunst. Augsburg 1929.

Суслов, Материалы к истории древней новгор.-псковской архитектуры.

Суслов, Памятники древнего русского искусства.

Суслов, Церковь в Волотове (Труды предв. комит. новгор. археол. съезда).

Филимонов, Церковь Николы на Липне. М. 1859.

Führer durch Pleskau. Wilna 1918.

Шамурин, Новгород. М. 1914.

Шчакацiхiн, Нарысы з гiсторыi беларусскага масастатцва. I. Менск. 1928.





ГЛАВА ШЕСТАЯ

ЖИВОПИСНЫЙ СТИЛЬ XIV—XV ВЕКОВ



ОЛИТИЧЕСКОЕ развитие Москвы с 80-х годов XIV столетия до 1470 года шло чрезвычайно быстро. В связи с ростом экспансии на восток происходит поглощение Москвой Владимирского и иных княжеств, в то время как экспансия на запад приостанавливается вследствие сходного же роста Литовско-Русского государства. Союз феодалов во главе с московским князем выигрывает Куликовскую битву с татарами.

Столкновения князей между собой, происходившие в середине XV века, характерны для установившегося в это время нового порядка наследования.

Внешняя торговля княжеств превращается, в связи с объединением их территорий под властью Москвы, во внутреннюю торговлю; возникают элементы торгового хозяйства, появляется собственная монета. Вместе с тем, Москва встает на путь окончательной борьбы с Новгородом.

Рост Москвы, как города купцов и ремесленников, увеличивается, но значение городской демократии падает под

напором крепнущей силы московских феодалов, демократические формы городского самоуправления исчезают.

Митрополит, сам давно будучи церковным владыкой «всея Руси», создает идеал «православного царя всея Руси».

Путешествия за границу и связи с заграницей создают более широкое представление о мире, в которое включается, как нечто целое, Московская Русь.

Новые взгляды на личность и семью нашли отражение и в зодчестве. Они проявились в развитии элементов патетического и живописного.

Новгород, замкнутый в себе, несмотря на свою торговлю, не обладал широтой горизонтов в такой степени, как Москва; в области искусства, архитектуры в частности, он остался на уровне примитива.

Последний не сразу исчез и в Москве, новая культура нарастала исподволь.

В самой Москве не сохранилось ни одного памятника архитектуры от данного периода. Фундаменты церкви Лазаря в Кремле (1395 год), Благовещенского собора там же (1397 год), собора в Дмитрове (1389—1428 годы) и некоторых других, вновь надстроенных в XV и XVI веках, не дают никакого представления о стиле, но предполагают по плану родство с старой суздальско-владимирской архитектурой, причем не с соборами, а с зданиями «при дворе» князя.

Блестящее «придворное» искусство характерно для Москвы XIV—XV веков.

Все сохранившиеся здания этой эпохи — храмы, выстроенные на средства князя Юрия Звенигородского, второго сына Дмитрия Донского. Юрий начал в великокняжеской семье династическую распрю за престол, не желая признавать системы наследования по нисходящей линии. Шемяка эту усобицу продолжил.

К 1400 году относится собор в Звенигороде на Городке, т. е. в земляном Кремле; к 1404 году — собор Саввино-Звенигородского монастыря; к 1423 году — собор Троице-Сергиевой лавры; к 1432—1434 годам, когда Юрий стал на



Рис. 120. Звенигородский собор, с юга

краткое время великим князем (он умер в 1434 году) и владел Александровской слободой,— Троицкий собор этой слободы.

Тип всех этих построек, конечно, идет от суздальско-владимирских храмов, что мы видели в XIV веке в Воскресенской церкви Коломенского Кремля и в плане собора Андроникова монастыря.

В Звенигородском соборе это подобие достигает исключительной близости. Если восстановить покрытие по закомарам, то мы будем иметь кубический храм с троечастным делением каждой стены лопатками, к которым приставлены декоративные, ничего не несущие, тонкие колонки. Пояс посреди стены делит ее на два яруса. Перспективные порталы находятся в центре трех стен, к восточной же примыкают три высокие абсиды с тягами. Поверх абсид, как и барабана единственной главы,— такие же пояса, что и посреди стены. Внутри четыре кресчатых столба делят все пространство на девять компартиментов. Лестница в северной и западной стенах ведет на хоры над западным пространством храма.

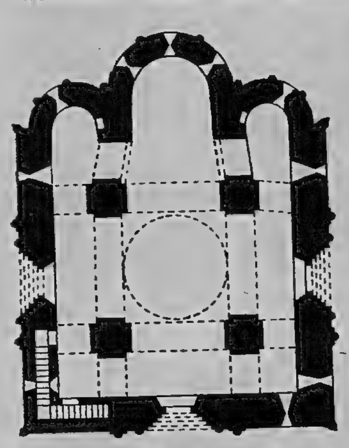


Рис. 120. Звенигородский собор, план

Однако стиль храма — вовсе не суздальско-владимирский, особенно если иметь в виду классический пример — Нерль. Мы не можем принимать систему храма как бы за клетку из двенадцати столбов, так как стены внутри не имеют пилястров, а внутренние столбы ни по положению, ни по ширине не корреспондируют внешним лопаткам.

Иначе говоря, нет никакой организованной связи между внешним и внутренним пространствами. Последнее совершенно замкнуто и лишь прорывается через узкие перспективные окна стен и барабана. Столбы раздвинуты чрезвы-



Рис. 121. Звенигородский собор, с востока

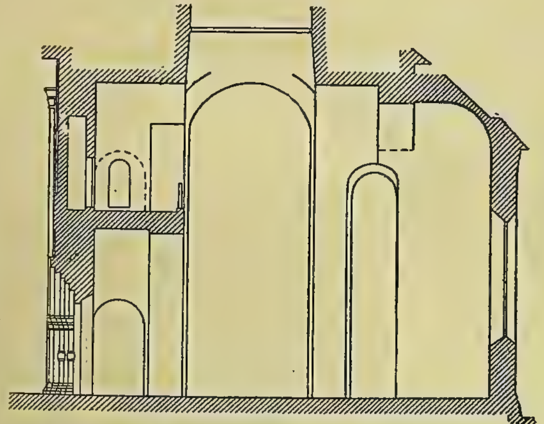


Рис. 122. Звенигородский собор, разрез

чайно широко, так что подпружные арки восточной части лежат по косым линиям. Сделано все возможное в условиях данной системы, чтобы дать пространству единство: кроме расширенной средней ячейки, мы видим гладкие от угла до угла стены и совпадение высот шелыг боковых сводов и подпружных арок. Идею полого пространства мы уже видели в соборе Андроникова монастыря; здесь она повторена, но без башенного под'ема Андроникова собора.

Установить отношения пространств чрезвычайно трудно; можно указать, что расстояние от западной стены до западных столбов (*a*) равно ширине абсид, а сторона подкупольного квадрата равна двум диагоналям (*b*) западного углового пространства, но *a* никак не сводимо к *b*. Высота столбов 5*a*; высота помещения под хорами 3*a*; высота основания барабана над шелыгой подкупольной арки равно *a*.

До сего времени не обследованы чердаки Звенигородского собора, и возможно, что подпружные арки были несколько выше сводов, т. е. это были ступенчатые арки, позднее появившиеся в Москве. Нельзя идею полого пространства не сравнить с идеей клети, получаемой в деревянном строительстве. Конечно, возможная в нашем памятнике связь с этим строительством вовсе не обусловлена технологическими соображениями — привычный образ деревянной архитектуры мог отложиться на каменной не как механическое перенесение системы (чего как-раз нет), а как момент декоративного порядка. Ни о какой рациональности пространства не может быть речи; стремящееся к единству и вертикализму пространство совершенно иррационально и примитивно.

Массы собора содержат существенное стилистическое отличие от суздальско-владимирского зодчества. Плоские стены между лопатками имеют стремление вширь и вовсе лишены пластичности. Пояса состоят из трех плоских лент, покрытых прорезным узором из византийско-восточных мотивов; подобные узорчатые ленты мы знаем в сербской архитектуре XIV века, на русской же почве они близки по своему смыслу «подзорам» крестьянских изб. Так, горизонтальная тяга вместо вертикального аркатурного фриза опре-

деляет горизонтальную динамику и единство стены. Такие же горизонтальные пояса, как мы указали выше, лежат поверх абсид и барабана главы. Основание последнего так высоко стоит над вершинами закомар, что, несомненно, предполагает под поздней кровлей остатки второго яруса закомар или кокошников.



Рис. 123. Собор Саввина монастыря, реконструкция А. И. Некрасова

Здесь мы должны видеть эволюцию от московских храмов XIV века в сторону некоторого диференцирования масс вверху здания (поскольку оно представляет диференцированный суздальско-владимирский куб), но в то же время обнаруживается склонность к единству в здании. Следовательно, создается противоречие между верхом здания и его низом, усиленное также тем, что верх определяется вертикальной динамикой в большей мере. В общем же динамический вертикализм XIV века значительно ослаблен, хотя тяги по абсидам и приставные колонки предназначены для его акцентирования.

Килевидные арки очень неглубоких порталов предполагают килевидность закомар; колонки, приставленные к пилястрам, в сечении представляют пучки с острым ребром, т. е. готичны; готическая розетка образует маленькое окно на



Рис. 124. Собор Сергиевской лавры, с севера

западной стене, освещающее лестницу на хоры. Справедливо указывают на готические черты форм, пришедшие через Сербию; из Сербии же идет предполагаемая ступенчатость сводов. Но в Андрониковом соборе эта ступенчатость колоссальна и определяет строение масс, — здесь нет ни того, ни другого. Нет сомнения, что Звенигородский собор представляет известную дезорганизацию и примитивизацию системы. Возможность сербских элементов об'ясняется наличием

в Москве сербских архитекторов (в 1404 году Лазарь строит в Кремле часозвоню).

Звенигородский собор, под воздействием суздальско-владимирского зодчества, идет от пластического выражения масс к их абстрагированию, но вместе с тем и к декоратив-

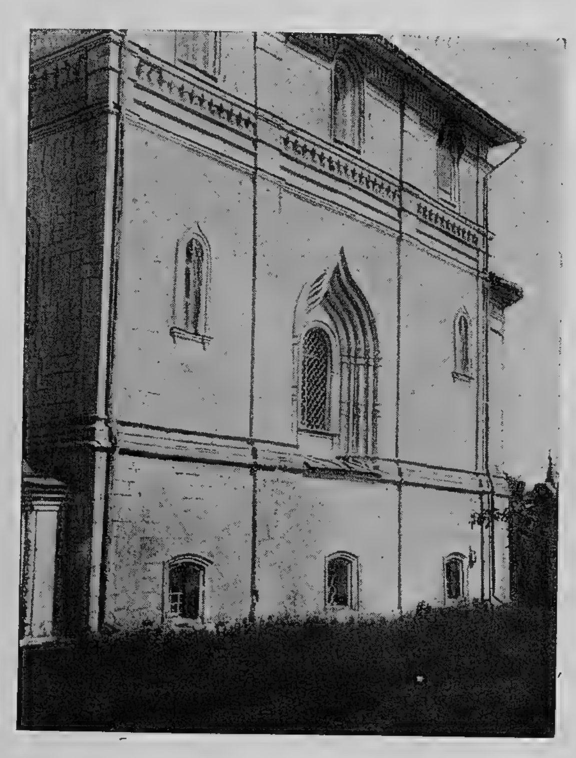


Рис. 125. Волоколамский собор, с юга

ности. Его нарядность связывается с внешним фактором его появления: собор был выстроен на средства, награбленные Юрием Звенигородским при разгроме города Болгар.

Собор Саввинского монастыря (1404 года) еще примитивнее Звенигородского, хотя в нем есть стремление увязать верх и низ. Окна, расположенные в Звенигородском соборе лишь по верхнему ярусу, здесь представляют пирамидальное построение, т. е. находятся вверху среднего тябла и

внизу боковых. Ступенчатые своды согласованы с существовавшими двумя ярусами кокошников, к которым дополнено верхнее кольцо маленьких кокошников вокруг основания барабана. Восстанавливается вертикальный рост масс, хотя и меньший, чем это было в памятниках XIV века, наряду с большей сложностью и живописностью.

Вместе с тем, храм лишен приставных колонок, и узорчатые пояса стен идут непрерывно, пересекая лопатки, которые сверху обрезаны капителями (карнизами). Усиливаются горизонтальная динамика и идея целостности кубической массы. Восточные членения ее южной и северной стен, согласно старой традиции, преуменьшены, в то время как в Звенигородском соборе они были равны западным членениям; следовательно, в более позднем памятнике исчезает централизованное равновесие масс и пространства; рост пространства вширь приостановлен.

Еще примитивнее собор Троице-Сергиевой лавры 1423 года. Симметричная разбивка фасадов не имеет никакого соответствия сводам, сдвинутым, вместе с главой, к востоку, куда, следовательно, сдвинут был и второй ярус закомар. От этого получилось полное несоответствие между верхом и низом здания, не только растянувшегося по горизонтали, но даже имеющего пилонообразный откос западной стены. Внутреннее пространство храма не имеет никакого отношения к внешнему пространству и самостоятельно разрешено в замкнутых массивах стен.

В то время как расстояния между внешними пилястрами с запада на восток представляют чередование модулей b-$2b$-b, расстояние по тому же направлению между внутренними столбами выразится через $2a$-$3a$-a, причем a не может быть сведено к b. Толщина столбов равна пролету между ними и боковыми стенами.

Единство этого пространства, лишенного хоров (их нет также в Саввинском соборе и в Андрониковом), много примитивнее пространства Андроникова собора. К этому следует добавить, что самая кладка стен и сводов отличается весьма малым совершенством.



Рис. 126. Собор Кирилло-Белозерского монастыря, с востока

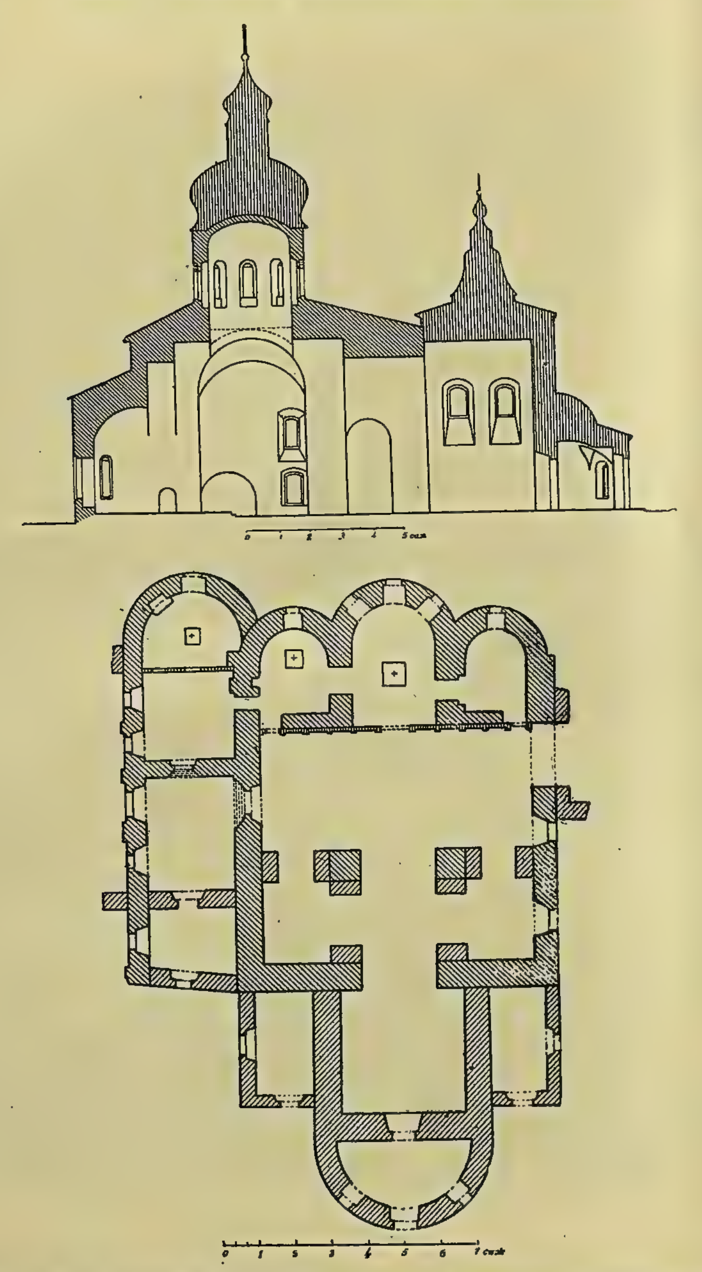


Рис. 127 и 128. Собор Кирилло-Белозерского монастыря, разрез и план

Статика и единство примитивного пространства, а равно горизонтальная направленность расползшихся масс весьма напоминают принципы деревянного зодчества, а именно клети; в этом видно сближение с псковским зодчеством. Но в Москве есть черты, вовсе чуждые последнему: отрицание слагаемости масс, их диференциация снизу доверху, а равно моменты абстракции в выражении стены.

Так внутренне осложняется процесс эволюции московского зодчества.

Отказ в церквах XV века от слагаемости и асимметрии масс храмов XIV века (вспомним первый Успенский собор) тем более интересен, что эти свойства позднее восстанавливаются.

Вполне ли мы знаем творчество XV века? Собор Александровской слободы 1432—1434 годов во всем подобен Троицкому, но его основания еще не исследованы, и поздние приделы, возможно, отражают первоначальную постройку, что могло бы дать ответ на поставленный вопрос.

От XV века сохранилось еще несколько зданий того же стиля: собор Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале (перестроен в древности), собор монастыря в Дмитрове (получил изменения в конце XVII века), собор в Киржаче, собор в Можайске (перестроен в XIX веке), собор в Волоколамске (1482—1494 годов), соборы Ферапонтова монастыря (1490 года), Кирилло-Белозерского (1497 года), Спасо-Каменного (1481 года) и др.

К середине XV века относится деятельность архитектора и скульптора (или только подрядчика по этим работам) В. Д. Ермолина. Происходя из Белоруссии, он поддерживал с нею отношения. Отсюда возможно ожидать каких-либо элементов пришлого зодчества. Мы не видим их в памятниках перечисленных типа и стиля, получивших дальнейшее развитие в XVI веке в направлении, далеком от идей белорусской архитектуры; но возможно, что Ермолин внес новое в самую технику. О значении же его в стиле зодчества речь будет итти в связи с памятниками совершенно иного характера.

ЛИТЕРАТУРА

Брунов, К вопросу о раннем московском зодчестве (Труды секции археол. РАНИОН, IV).

Брунов, О хорах в древнерусском зодчестве (Труды секции теор. и метод. РАНИОН, II).

Брунов, Собор Саввино-Стороженского монастыря (Труды этн.-археол. музея МГУ, 1926).

Brunov, Frühmoscovitische Baukunst („Zeitschrift für Geschichte der Architectur“, VIII).

Brunov, Ueber den Stil der altrussischen Baukunst („Wiener Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, VI).

Даль, Московская ранняя архитектура («Зодчий», 1872).

Даль, Московские древности (Изв. общ. древнерусск. иск., 1876).

Красовский, Московское каменное церковное зодчество.

Муратов, Два открытия («София», № 2, 1914).

Millet, L'art serbe.

Некрасов, Древние подмосковные. М. 1923.

Некрасов, Московское каменное зодчество до Фиораванти.

Некрасов, Троицкий собор Александровской слободы (Изв. общ. графич. иск., № 4—6, 1916).

Новицкий, Луковичные формы русских куполов (Труды ком. по сохран. памятн. Моск. археол. общ., III, 1909).

Олсуфьев, Три доклада. Сергиев 1927.

Покрышкин, Церкви Сербии. 1906.

Попов, Успенский собор в Звенигороде (Труды рус. археол. общ., XI, 1886).

Романов, О времени происхождения звонницы Звенигородского собора (Изв. Акад. ист. матер. культ., I, 1921).

Седельников, Додатак да артыкулу Ясінского (Инст. бел. культ. Менск 1928).

Седельников, Послание от друга к другу (Изв. Акад. наук СССР, 1930).

Соболев, Ермолин (Старая Москва, II).

Суслов, О развитии русского зодчества (Труды I съезда зодчих, II, 1892).

Суслов, Памятники древнерусского зодчества (Изд. Акад. худ.).

Уваров, Саввино-Стороженский монастырь (Древности. Труды ком. по сохран. древн. памятн., III, 1909).



ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ЭПОХА ЗРЕЛОГО ДРЕВНЕРУССКОГО ЗОДЧЕСТВА





ГЛАВА СЕДЬМАЯ

МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ СТИЛЬ XV—XVI ВЕКОВ



КОНЦЕ XV века разрозненные русские земли превратились в феодальную монархию. Развивается внутренний рынок и стремление к завоеванию новых внешних рынков. Входит в широкое употребление денежная система, единая для всего государства. Жизнь дорожает, особенно в Москве, где феодал-вотчинник стремится сидеть рядом с великим князем. Вотчинное хозяйство с его оброчной системой, несмотря на увеличение запашки (ради хлеба как предмета торговли), становится мало рентабельным. Положение феодалов-вотчинников становится шатким и в политическом и в экономическом отношениях. Появляется конкурент старому феодалу — служилый человек, помещик, с его интенсификацией барщины. Крестьяне начинают прикрепляться к земле, появляется закон о «юрьеве дне», ограничивающий права крестьян на переход от одного землевладельца к другому. Великий князь опирается на помещиков-дворян, составляя из них значительное войско, необходимые для завоевательной политики

В захвате новых земель были заинтересованы и крупные феодалы, и дворяне, и купцы. Экспансия Москвы направляется и на северо-запад, захватывая Новгород и Псков, и на запад, отрывая земли от Литовского государства, и на восток, за Волгу. Рост торговли усиливает значение купечества прежде всего в самой Москве.

Классовая борьба в городах становится ожесточеннее, выявляясь отчасти и в области религии — в ересях, что обычно для средневековья. Такова ересь «жидовствующих», родившаяся в Новгороде, но проникнувшая и в Москву, где отчасти была поддержана великим князем, как одно из средств борьбы с феодалами и, в частности, с церковью.

Иван III женится на византийской принцессе Софье Палеолог, заводит у себя византийский церемониал и венчает своего внука Дмитрия «шапкой Мономаха», якобы подаренной византийским императором. Слагается легенда о происхождении московских государей от императора Августа и теория о трех Римах (Рим, Константинополь, Москва, «а четвертому не бывать»). Дискуссия о церковном землевладении (Иосиф Волоцкий и Нил Сорский) показывает, что классовая борьба отражается и в круге идей культа. Рационалистические искания становятся популярными, но в условиях феодализма не выходят за пределы призыва масс к абстрактным ценностям «нездешнего» мира.

В литературе становится популярным образ «старца-учителя». Развивается «житийная» литература с дидактическим элементом. Пережитки родового быта и идеал возврата к прошлому указывают, что в существе классовой борьбы лежала борьба феодала (старого и нового) с крестьянином. Появляется публицистика в виде сатиритических сказок и былин, в которых идеализируется крестьянин Илья Муромец; но и он уходит от крестьянства, и это указывает на то, что былины складывались не столько в крсетьянской среде, сколько в городской, которой, однако, нельзя отказать в демократизме.

Столь сложные и противоречивые социальные отношения создали весьма сложное искусство. В зодчестве наблюдается

не только новшество, но и возврат к весьма старым течениям и образцам.

Грандиозным памятником молодого московского самодержавия в результате достигнутых побед и территориальных приобретений (в первую очередь — Новгорода) является Московский Кремль. В этот период великий князь опирался на широкие круги средних феодалов-помещиков едва ли не больше, чем на крупных вотчинников; однако говорить о какой-либо победе первых над последними нельзя.

Московский Кремль — это вовсе не порождение дворянства, а типично феодальное сооружение крупнейшего из феодалов; каждое здание Кремля имеет какую-либо определенную функцию, обусловленную сложными внутрифеодальными отношениями. До известной степени Кремль—это романтика молодой феодальной монархии.

Показательнейшим зданием из кремлевских построек является Успенский собор.

В 1470 году разрушился Петровский придел первого Успенского собора (1326 года), да и самый собор был очень ветх, подперт бревнами. Иван III решил выстроить новый собор. Конкурентами на заведывание постройкой явились В. Д. Ермолин и И. В. Голова; предпочтение было оказано последнему. По распоряжению митрополита Филиппа, зодчие Мышкин и Кривцов отправились изучать Успенский собор во Владимире, обмерили его и начали постройку в Москве того же типа, но большего размера. Храм строился одноглавый и с хорами на западном конце, куда шла лестница в северной стене, как это обычно бывало. Стена эта не выдержала давления сводов и рухнула, чему способствовало редкое в Москве явление — землетрясение. Но собор разрушился не вполне: сохранились его восточные части — средняя абсида и Похвальский придел, которые остались еще от первого собора. Приглашенные эксперты, псковичи — по словам летописи, «навыкшие от немцев каменному строительству» — определили плохие качества извести и кладки с забутовкой.

Тогда-то Иван III обратился за помощью к Италии, которая, конечно, и в Москве была известна своим зодчеством. Италия в это время вообще была популярна в Москве: из Италии приехала вторая жена Ивана III — Софья Палеолог; итальянские купцы, из черноморских колоний, торговали в Москве с XIV века; есть известия, что итальянские архитекторы были в Москве еще до постройки Успенского собора.

Из Италии приезжает с сыном болонский архитектор Аристотель Фиораванти, особенно известный как инженер-строитель, а за ним тянется ряд других: Антон Фрязин, два Алевиза, Марко Руффо, Пьетро Антонио Солари, Бон Фрязин и др. Целая плеяда деятелей Возрождения собралась при дворе московского великого князя в XV—XVI веках, и тем не менее никакого Ренессанса у нас не создалось.

Аристотель Фиораванти разобрал неудачную постройку Мышкина и Кривцова, но сохранил главную абсиду от первого собора 1326 года и Похвальский придел 1459 года, которые он ввел в свою постройку; последняя была больше первого собора, но меньше неудачного второго. В техническом отношении Фиораванти ввел новости: кирпич размером 30 × 14 × 8 см, облицовку камнем, внутренние железные скрепы, построение арок по кружалам при пользовании циркулем и пр. Он изучал Успенский собор во Владимире, в котором признал руку итальянских строителей; посетил он также Новгород и хорошо знал его храм св. Софии. К последней постройке произведение Фиораванти гораздо ближе по трактовке масс, чем к Владимирскому собору. Современники отметили особенность собора Фиораванти, построенного «палатным образом», т. е. в виде залы, а также высокие круглые столбы, «подобные древам». Собор был окончен в 1478 году. В 1482 году был выполнен его иконостас и другие иконы, и позже, лишь в 1514 году, было закончено настенное письмо.

Правильная геометрическая масса собора, с гладкими стенами, на которых аркатурный фриз является простым украшением и не имеет никакого архитектурного значения,

с сильно выступающими пилястрами, обрывающимися и не переходящими в архивольты закомар, с тесно поставленными главами, напоминает массивность ранних «романских» соборов Новгорода. Декорация же из архитектурного пояса появилась как воспоминание о Владимирском Успенском соборе. Однако нужно отметить, что лишь внешняя види-



Рис. 129. Успенский собор, с юга

мость отдает дань древней Руси в виде этого соединения Новгорода и Владимира. По существу же здание ренессансно, хотя и не без романских черт. Его тело представляет собой строгое членение; северный и южный фасады разбиваются на четыре совершенно равных вертикальных членения

пилястрами, завершенными карнизами (последние известны уже с XIV века). Вся кровля лежит на одной высоте, что для древней Руси — явление необыкновенное; три членения западной и восточной стены имеют совершенно те же размеры. Пониженные (по-новгородски) абсиды спрятаны за сильно выступающими антами, чем еще более акценти-

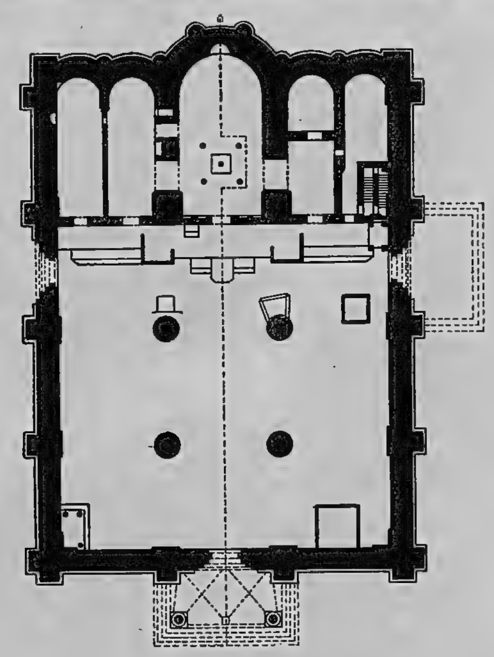


Рис. 130. Успенский собор, план

руется фасадность храма и симметрическая его структура. Массы храма явно исходят из системы расчлененности итальянских, в частности тосканских, палаццо; фасадность придает зданию торжественную репрезентативность. С запада пристроена открытая лоджия с двойной итальянской аркой, имеющей висячую гирьку. Стены храма тонки по сравнению с его массами и об'емами, уступая первенство пространству. Последнее, распадаясь на двенадцать совершенно одинаковых квадратов, из которых три восточных отходят под алтарь и приделы, действительно, представляет единую

залу, так как круглые столбы-колонны (имевшие капители) не мешают воспринимать все пространство целиком.

Крестовые своды, до того всегда находившие себе место на Руси в произведениях западных мастеров, присутствуют и здесь. Для того, чтобы на столь правильно и равномерно организованный об'ем поставить более широкую среднюю главу, Аристотель Фиораванти прибегнул к искусственному

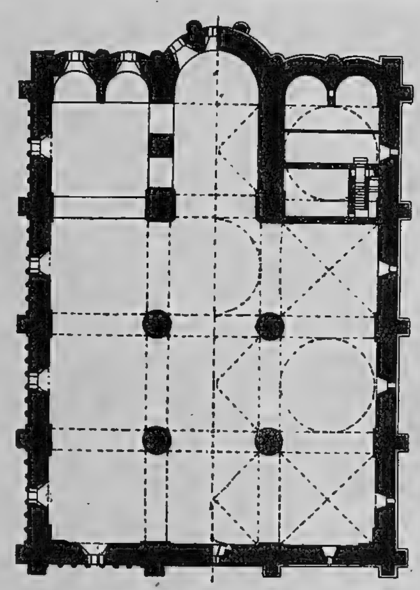


Рис. 131. Успенский собор, план сводов

приему: уширил внутреннее кольцо барабана на некоторой его высоте. Высоко поставленные окна освещают своды и льют свет вниз, делая весь об'ем одинаково светлым.

Вышина верхней половины каждого членения фасада, от пояса до пяток закомар, равна его ширине; то же мы видим в нижней половине, если за ее вышину примем расстояние от подножия цоколя до кронштейнов аркатурного фриза. Если обозначить сторону внутреннего квадрата через a, то высота до шелыги подпружной арки составит $\frac{5a}{2}$, до архивольта нижнего окна $\frac{3a}{2}$, ту же высоту имеет и барабан.

Можно сказать, что типологически русский собор по своим массам и пространству является ренессансным созданием. Перед нами — итальянское произведение, лишь одетое в русский костюм. Известно, что Фиораванти проявил свой итальянский вкус, сделав в соборе скульптурное распятие, однако распятие велено было убрать.



Рис. 132. Успенский собор, разрез

Собор Фиораванти, бесспорно, нельзя рассматривать лишь как механическое воспроизведение итальянского зодчества. Замечательно, что третий Успенский собор не имеет хоров, которые были в первом и втором. Единая зала собора была лишена особых помещений для отдельных групп феодального общества; торжественность целого должна была об'единять московского великого князя с теми более широкими фе-

одальными кругами, о которых мы говорили выше и которые дали победу Москве над Новгородом. Вместе с тем, в более конкретном, т. е. более соизмеримом, пространстве (см. его кратность) выражался рационализм. Этот рационализм допустил, что некоторое время действовал в соборе митрополит Зосима, представитель ереси, пришедшей из



Рис. 133. Успенский собор внутри

Новгорода. Репрезентативность внутреннего об'ема связывается с этой же чертой внешних масс; главным фасадом оказывается южный, замыкающий кремлевскую площадь, как помпезная декорация.

Пространство площади также становится сознательно выработанным ансамблем, в котором отдельное здание уже не представляет изолированного монумента. Но этот интерес к свободным конкретным пространствам не мог быть продолжительным и не повел к реализму; уничтоженный скульптурный крест говорит об этом достаточно красноре-

чиво. О том же говорят два собора, замыкающие с боков противоположную сторону площади.

В 1505 году Иваном III начат был на старом основании Архангельский собор, оконченный в 1609 году. Строителем был приехавший в Москву в 1504 году Алевиз «Новый» — более, повидимому, декоратор, чем зодчий; этим он отличался от Алевиза, приехавшего в Москву в 1494 году и выстроившего Теремной дворец, часть кремлевских стен и облицовки рва.

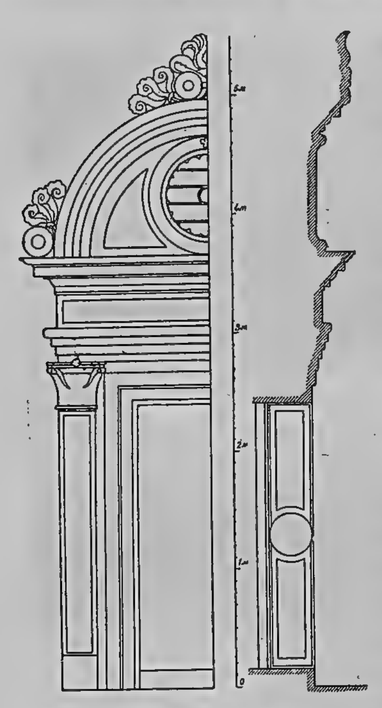


Рис. 134. Дверь в Бахчисарае

До приезда в Москву Алевиз Новый построил в Бахчисарае в 1504 году так называемые «железные двери», в которых воспроизвел типично ренессансную декорацию, повторенную им затем в Архангельском соборе.

Последний был великокняжеской усыпальницей и имеет черты, близкие еще белорусскому зодчеству первоначальных московских построек. От последних идет притвор храма, дающий ему лишние узкие западные членения по южной и северной стенам, одно время даже ошибочно заподозренные в более позднем происхождении. Несомненно, Алевиз Новый подражал Фиораванти, попытавшись дать собору характер единой массы с преуменьшенными абсидами, конфигурация которых взята прямо от Фиораванти. Тем не менее, навязанный план помешал этому подражанию; деления стены — различной ширины, вследствие чего и шелыги сводов лежат на различной высоте. Вместо равномерно ритмического чередования мы находим совершенно иррациональное членение, обычное для примитивизма древнерус-

ского зодчества; но то же следует отметить и внутри: нет никаких кратных пространств и никакой «зальной» системы. Более того, прямоугольные столбы не квадратные, а ориентированы поперек здания, равно как и самые пространства; кроме того, столбы массивны и теснят пространство; опять коробовые своды появляются вместо крестовых. Достаточно сказать, что пропорции пространства не сводятся ни к какой общей мере, хотя бы в условиях дробных коэфи-

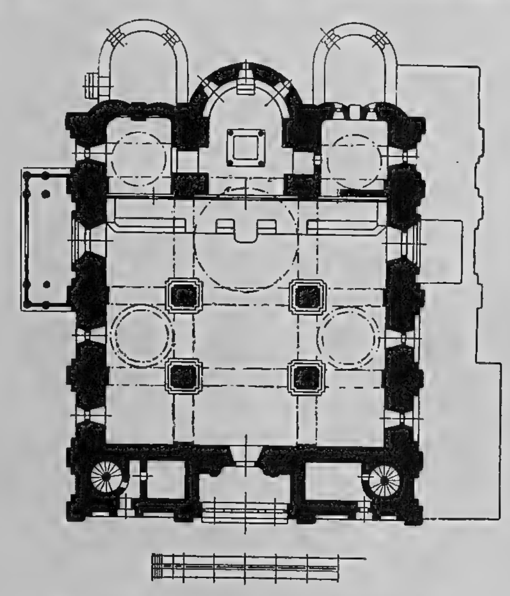


Рис. 135. Архангельский собор, план

циентов. Приходится оперировать с двумя модулями: a — расстояние от западной стены до западного столба и b — ширина боковых кораблей. Введя измерение диагоналями, получаем для продольной стороны подкупольного пространства выражение $\sqrt{a^2 + b^2}$, а для поперечной $b\sqrt{2}$. Высоты, как обычно, имеют рациональные отношения: высота здания до шелыги свода $4a$, высоты барабана и абсиды по $3a$. Окна, из которых некоторые стоят асимметрично, поставлены так низко, что своды и добрая часть храма остаются во мраке. Усыпальница предков сохраняет, таким образом, инерт-

ность и примитивизм древних построек. Но она в новых условиях должна быть парадна, выделяться своим значением; новое положение великого князя должно быть отражено, по возможности, и в прошлом. Здесь выступает ис-



Рис. 136. Архангельский собор, с севера

кусство Алевиза Нового, давшего древнерусскому храму чуть ли не XIII века ренессансное платье. Мы видим нечто, противоположное Фиораванти.

Стены собора разбиты на два яруса антаблементами значительной профилировки, а в каждом ярусе прясла стен расчленены пилястрами с композитной капителью. Простенки нижнего яруса несут плоские аркатуры на особых

пилястрах, создавая вместе с основными пилястрами подобие римских триумфальных арок. Простенки верхнего яруса обработаны филенками. Совершенно ренессансные арочные портальчики даны на западной стене. Отрезанные мощ-



Рис. 137. Архангельский собор, с запада

ными карнизами от тела здания, закомары несут богато профилированные архивольты с раковинами в тимпанах. Словом, мы имеем обработку типично тосканской ренессансной школы, с которой так не вяжутся узкие арочные окна романского типа, иногда еще не попадающие в центр филенки.

Западный фасад имеет во втором этаже двухарочную лоджию, а в средней закомаре четыре круглых окна («бычий

глаз»)—мотив, явно венецианский. Над закомарами возвышаются фигурные акротерии. Пластичность декорации достигается сложностью и сочностью обломов, причем даже пилястры и архивольты имеют филенки. Маленькие портальчики несут ренессансную орнаментику, так называемые гротески.

Несомненно, пластика декорации должна быть отнесена за счет итальянца, и в таком виде она никогда не была усвоена русскими зодчими; даже сам Алевиз в построении собора Вознесенского монастыря 1519 года менее пышен. Обработка портала Благовещенского собора, сделанная в том же итальянском стиле, имеет черты большей плоскостности. Полная отрешенность декорации от понимания организма здания наложила отпечаток и на самую декорацию, сделав ее лишь внешней нарядностью. Что же касается идеи отделения закомар от тела храма карнизом, то она была известна уже с XIV века (см. Андроников монастырь) и в XV веке (см. постройки Юрия Звенигородского).

Архангельский собор, как произведение зодчества, представляет собой реакцию старого феодализма; великокняжеский мавзолей, при всей своей торжественности, должен был выражать идею обособленности феодала. Сам Алевиз Новый должен считаться скорее архитектурным декоратором, чем архитектором: об этом говорит церковь Иоанна Предтечи, выстроенная им в 1514—1515 годах в Замоскворечье и отчасти сохранившаяся. Ничего итальянского в ней нет.

Совершенно по старине выстроен псковскими мастерами в 1482—1490 годах Благовещенский собор, поставленный на старом подклете. Он в полной мере представляет собою старинный княжеский придворный собор XIV—XV веков, с еще бо́льшим усилением суздальско-владимирской декорации. Построенный в середине XVI века, он первоначально представлял собой элегантное, вертикально вытянутое сооружение, с ярусами кокошников, тягами по абсидам, ступенчатыми сводами и хорами внутри, а также с луковичными главами, которые уже сложились к этому времени, как динамическое завершение храма. Его угловые помещения равны a^2; сторона подкупольного помещения равна диагонали

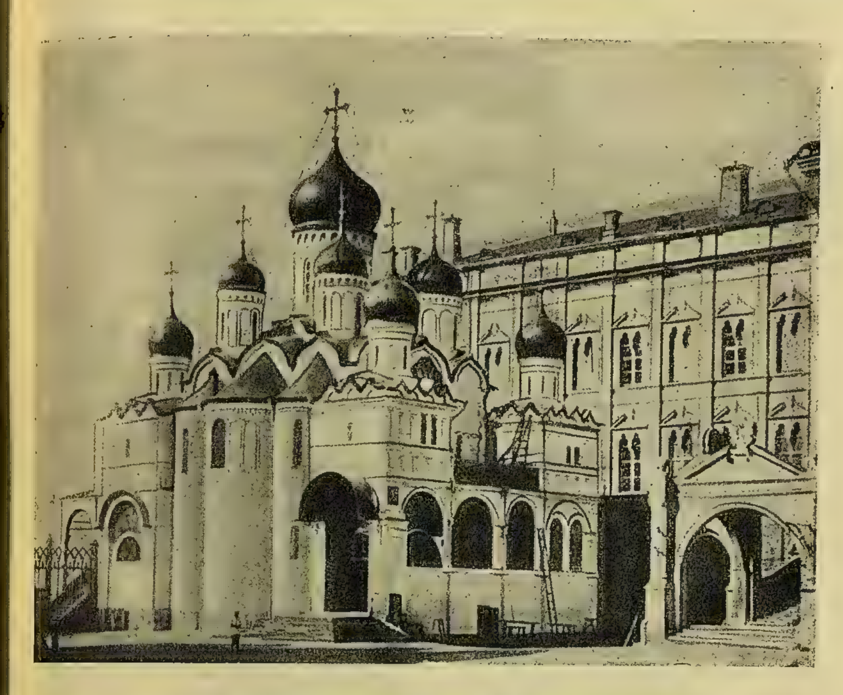


Рис. 138. Благовещенский собор, с северо-востока

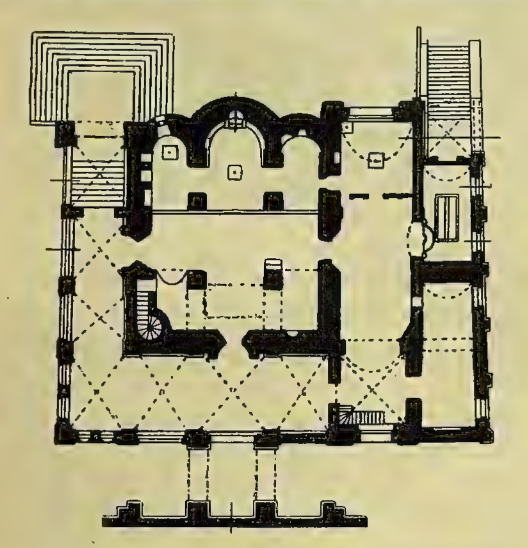


Рис. 139. Благовещенский собор, план

углового, т. е. $a\sqrt{2}$; высота собора до пят подпружных арок $4a$; высота барабана, пространства под хорами и над ними — по 2 а; высота ступенчатых сводов от пят подпружных арок до основания барабана равна a. Собор непосредственно соединялся с великокняжеским дворцом и был в своем роде интимной семейной молельной князя. Однако храм получил обработку в интересах большей пышности:



Рис. 140. Благовещенский собор, разрез

к средней главе добавлены четыре угловых, несомненно, в подражание Успенскому собору. Ничего псковского в Благовещенском соборе, конечно, нет.

В 1485—1486 годах (возможно, теми же псковскими мастерами) была выстроена Ризположенская церковь Московского Кремля, на запад от Успенского собора. Имея стиль в общем близкий к Благовещенскому собору, церковь отличается большей нарядностью. Стройными тягами с килевидными готическими арками покрыты ее абсиды, а пояс посреди стены дан из балясинок, напоминая собою балюстраду, непо-

средственно на которую поставлены окна, как мы находим в ренессансном зодчестве. Это убранство дано лишь на стороне, выходящей на площадь, что подчеркивает фасадность здания. Как и Успенский собор, оно призвано замыкать внешнее пространство. Здание не только репрезентативно, но

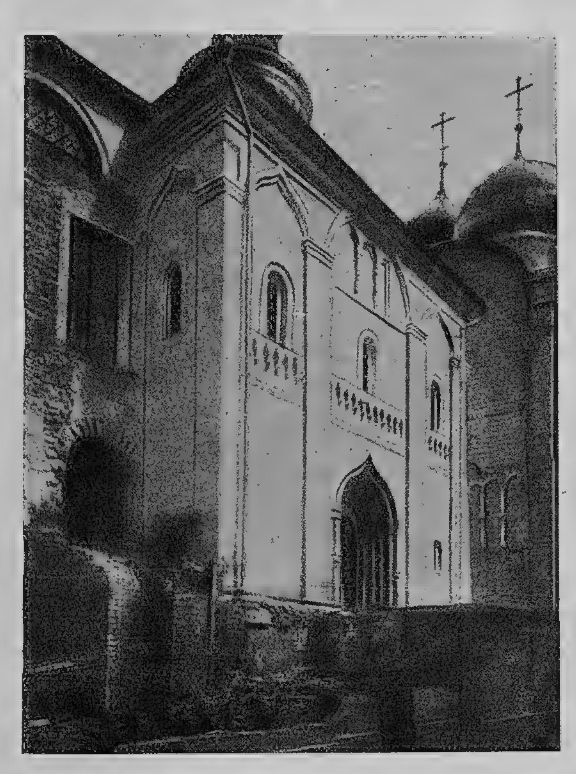


Рис. 141. Ризположенская церковь, с юга

в нем даже использованы изобразительные средства; этот момент итальянского происхождения мы затем встречаем лишь в XVII веке.

Замечательно, что внутренние пространства имеют строго кратные отношения (1 : 2 : 4) как по плану, так и вверх: высота стены в абсиде до основания свода конхи равна $2a$; высота барабана $3a$; высота столба до основания подпружной арки $4a$; высота столба до основания подкупольной арки $6a$

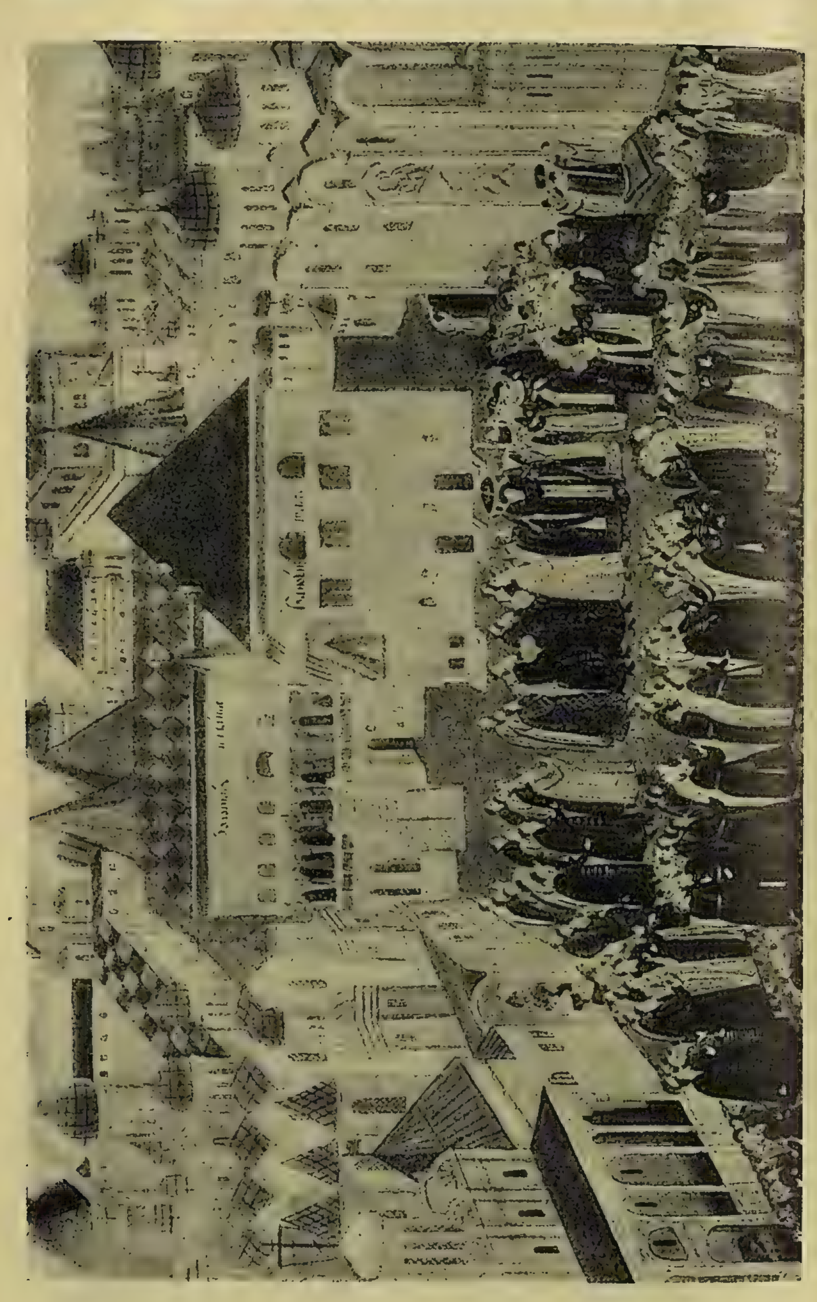


Рис. 142. Грановитая палата, по старинному рисунку

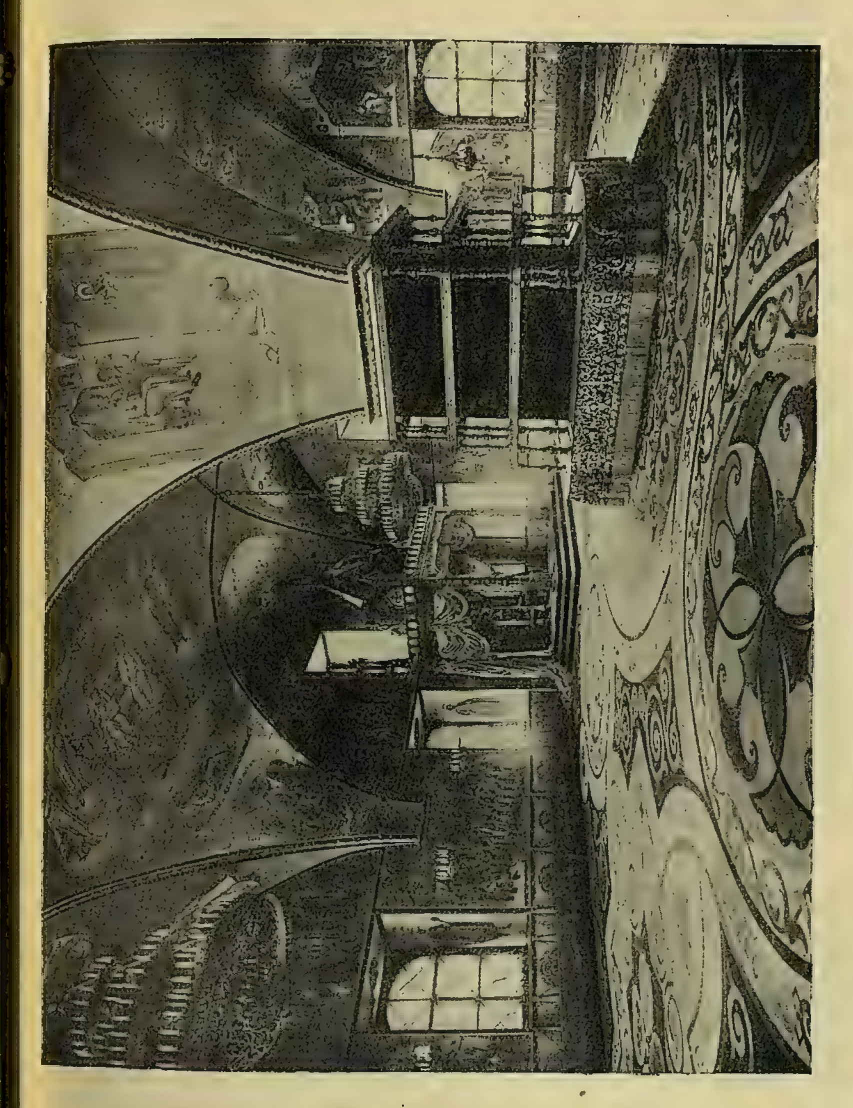


Рис. 143. Грановитая палата, внутри

(под *a* разумеем, как обычно, сторону углового компартимента).

В 1485 году в Симоновом монастыре была выстроена трапезная, имеющая характер обширного зала с квадратным столбом посреди, держащим своды. До того подобное здание нам известно лишь в Новгороде по палате Евфимия, построенной немцами. Именно к Симонову монастырю относятся

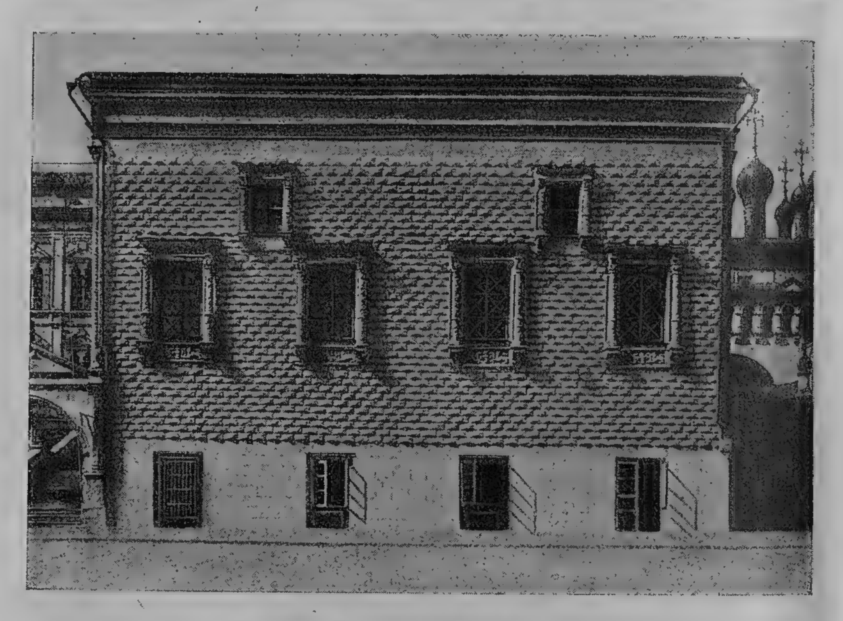


Рис. 144. Грановитая палата, фасад

известия о наличии итальянского зодчего в Москве до Фиораванти. В 1487—1491 годах Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари строят в Московском Кремле Грановитую палату по той же системе среднего четырехгранного столба, от которого расходятся к стенам пересекающиеся своды. Снаружи палата выложена рустами, т. е. гранеными камнями, от чего и получила свое наименование; окна первоначально были двойные стрельчатые, т. е. готические.

Это наименование, а также указание на русты мы видим на рисунке 1672 года, выполненном до перестройки палаты,



Рис. 145. Спасская башня

когда ее готические окна были заменены барочными. Следует думать, что палата сначала была по-итальянски «грановитой», т. е. со стенами, сложенными из граненых рустов. В том, что обширное пространство Грановитой палаты было связано с новым придворным ритуалом, с официальными приемами нового монарха, можно не сомневаться. Вместе с тем, характерно, что рядом с залом собора, предназначенным для торжеств церковных, но подчеркивающих тем не менее власть светскую, вырастает и чисто светский зал. Так спор о главенстве церкви или светской власти практически разрешался в пользу последней.

Следует обратить внимание на самые русты палаты: они мелки, мало пластичны и создают скорее впечатление узора, чем кладки камня; декоративность одерживает верх над структурностью. Последняя была лишь в Успенском соборе. В сущности, примитивизм крупных феодалов, который, казалось, начал изживать себя под воздействием иной феодальной группы и даже городских слоев, снова побеждает, сводя идеологию крупных феодалов этой эпохи лишь к афишированию большей пышности.

Выстроенный итальянцами в 1485—1489 годах, Кремль, с зубчатыми стенами и башнями, еще лишенными своих островерхих надстроек (созданы в XVII веке), представлял собой итальянский замок. Его мощь характерна своей непосредственностью, а планировка — замкнутостью и примитивностью, с внутренней динамикой и асимметрией, с двором, заключенным внутри зданий; сторона двора против дворца уже издавна была занята звонницей. В 1505—1508 годах начата постройка столпа Боном Фрязином, а средняя часть, имеющая элементы ренессансного палаццо, выстроена в 1532—1543 годах Фрязином Петроком Малым. Башни Кремля отличаются итальянской элегантностью и имеют некоторое подобие лишь в башнях Кремля в Коломне 1525—1530 годов.

Коломна, как известно, была личной вотчиной московских князей от самого ее захвата в начале XIV века; несомненно, Коломенский Кремль строили итальянцы.



Рис. 146. Колокольня Ивана Великого

Значительно тяжелее и грубее укрепления Нижегородского Кремля, построенные Петром Фрязином в 1500—1508 годах, и Китай-города, построенные Петроком Малым в 1534—1538 годах (хотя следует помнить, что стены и башни Китай-города значительно осели в землю и первоначально были стройнее). Несмотря на работу итальянцев, эти сооружения не исходили из декоративного принципа и повели за собой русские постройки укреплений Серпухова, Тулы, Зарайска, Белого города в Москве, Смоленска и других городских укреплений XVI века, до нас не дошедших (Можайска, Борисова-городка, Козельска и др.), а равно стены и башни монастырей (Новодевичьего, Симонова, Борисоглебского, ряда северных монастырей и пр.).

Москва, и в особенности ее Кремль, становится политическим центром. Отсюда, из Кремля, а равно из некоторых монастырей, связанных с Кремлем (Симонов, Троицкая лавра), распространяется на периферию столичное искусство. В предыдущей главе мы уже видели, как московское зодчество проникало в Новгород. Репрезентатизм «итальянского» зодчества начал распространяться по старым удельным городам, охватил Ростов, Дмитров, Можайск, Боровск, Ярославль, Суздаль и др.; появляется множество массивных соборов, нередко пятикупольных. Конечно, свободное рациональное пространство Успенского собора не повторилось, «зальная» система и кратность отношений не утвердились; лишь в XVII веке вновь встречаются круглые столбы-колонны, разгружающие пространство. Даже сколько-нибудь точное подражение Успенскому собору Фиораванти появляется лишь во второй половине XVI века, когда победителями из кровавой борьбы внутри феодалов вышли средние феодалы, дворяне.

Вотчинники первой половины XVI века, воспринимая монументальность нового зодчества, его репрезентативность, а порой и нарядность, находились в ином социально-культурном окружении, нежели московский великий князь. Население какого-нибудь города, составлявшего прежний, а иногда и сохранившийся удел, тяготело к Москве — и эко-



Рис. 147. Башня Коломенского Кремля

номически, и политически — более, чем к местному феодалу, который также большей частью сидел в Москве, а не дома. Социальная база искусства вотчинников сокращалась; сами они, с падением своего старинного хозяйства, оставались в одиночестве, и это не могло не отпечатлеться в их искусстве. Подражая Успенскому собору, такой феодал усматривал в нем лишь то, что было поверхностным, оста-



Рис. 148. Ростовский собор, с юго-востока

ваясь при старых образцах пространства и массы. Иначе говоря, после построек Московского Кремля мы в самом подражании им находим путь художественной реакции. Так и в политике, и в искусстве укрепление первого феодала, московского князя, создало обманчивый взгляд, что оно должно послужить укреплению других крупных феодалов. Разрыв между экономикой и идеологией оказался не меньше, чем в Новгороде второй половины XV века; эта «нелогичность» имела свою внутреннюю историческую логику.

Между 1509 и 1533 годами был перестроен неоднократно горевший собор в Ростове Великом, еще домонгольского времени. Его абсиды были выполнены по подобию Успенского

собора Фиораванти, но получили неуклюжесть, ничего общего не имеющую с образцом. То же приходится сказать о стенах, поднимающихся какими-то постепенно утончающимися ярусами; филенки, которыми они обработаны, идут от Архангельского собора Алевиза Нового, но совершенно не обладают пластичностью итальянской работы, сбиваясь на



Рис. 149. Болдин монастырь

графичность. Внутри собор с массивными столбами повторяет иррациональную диференциацию древнего зодчества.

К 1509—1523 годам относится собор в Дмитровском Кремле, построенный на основании 1389—1428 годов. Четырехстолпный, он своим пространством восходит к суздальско-владимирской системе, как она была понята Москвой в XIV—XV веках.

Восточный угловой компартимент равен a^2; западный выражен через его диагональ, т. е. $a \times a\sqrt{2}$ сторона подкупольного пространства приблизительно равна диагонали

западного углового помещения, т. е. $a\sqrt{3}$. Внешняя отделка стремится подражать Архангельскому собору; филенками обработаны стены, завершенные карнизами, отрезающими закомары, в которых мы находим по четыре круглых окна для освещения сводов. Но сухая графичность декорации, конечно, не имеет ничего ренессансного; даже филенки, долженствующие подчеркнуть материальность стены, скорее дематериализуют их. Почти таков же собор Боровского Пафнутьевского монастыря 1509—1533 годов, быть может, как и Дмитриевский, воздвигнутый на цоколе здания XV века; но вместо круглых окон в закомарах сделаны продолговатые окна.

Круглые окна для освещения сводов мы находим в закомарах (по одному в каждой) некоторых монастырских соборов — Лужецкого под Можайском, Спасо-Преображенского в Ярославле, Болдина недалеко от Дорогобужа и др. Редкий случай сочных скульптурных филенок в обработке стены мы встречаем в полугражданском сооружении — воротах Лужецкого монастыря.

Каких-либо понятий Ренессанса в русском зодчестве XVI века не образовалось, так как никаких оснований для этого не было. Но в науке создалось совершенно ошибочное мнение, будто мы обязаны итальянцам введением карниза, как идеи завершения стены, от которой отрезаются закомары. Мы уже отмечали, что эта идея находит свое выражение со второй половины XIV века; от начала же XVI века, но до построения Архангельского собора, т. е. до 1509 года, известен случай подлинного карниза, отрезающего закомары от стены, но не имеющего ничего общего с итальянским карнизом. Наконец, ряд памятников XVI и XVII веков вовсе обходится без карниза, который никогда в древней Руси не получал тектонического смысла, как нагрузка на стену, и нередко разрывался. Карниз приобрел характер графического рисунка, средства схематизации и декорирования стены; в результате получилось впечатление разгрузки, дематериализации, что, очевидно, противоречит материалистическому сознанию горожанина Ренессанса.

В сущности, Ренессанс в Москве повел к воссозданию старых пятикупольных соборов, но с подчеркиванием не столько пластики, сколько декоративности и репрезентатизма. Самое же драгоценное в зодчестве — трактовка пространства — осталась примитивной и диференцированной даже более, чем в памятниках XIV—XV веков; всякая ступенчатость сводов и ярусность закомар, как выделение центра, исчезли. От пластики к нивеллирующему кубизму и репре-



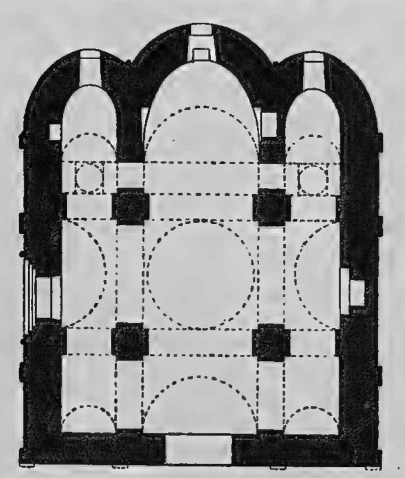


Рис. 150. Собор Возьмищенского монастыря, реконструкция и план

зентативности перешли даже такие типы храмов, как вышедшие из традиции первого Московского Успенского собора и собора Андроникова монастыря.

К 1480—1481 годам относится Богоявленская церковь в Кремле, известная нам лишь по древним рисункам. Здесь мы неожиданно находим три главы: центральную и две на восточных углах, имеющих особые ярусы закомар. Безусловно, это не что иное, как уравнение сложных масс храмов XIV века до состояния единого куба; при этом главки над боковыми абсидами были подняты на общий уровень кровли. Такова же переделка XVI века Белой Троицы в Твери, выстроенной в 1499 году. Трехглавыми были и другие соборы: Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, Возьмищен-

ского в Волоколамске, с совершенно иррациональными отношениями пространства, и др. До сего времени стоит подобный собор в Покровском Суздальском монастыре 1518 года. Есть основание думать что собор Новодевичьего монастыря, начатый в 1525 году, обрушившийся и оконченный в 1550 году, имеет черты, восходящие к московскому зодчеству XIV века, но, конечно, в общем он, хотя и весьма отдаленно, подражает кремлевским постройкам XV века. В его средней главе мы находим такой одинокий и курьезный мотив, как два яруса окон «вперебежку», подобно Грановитой палате. Таким образом, вся итальянщина разрешилась лишь иконографическими мотивами.

В своем месте мы уже видели, что в XV—XVI веках продолжают создаваться храмы в стиле XIV—XV веков как в Москве, так и в провинции. Кроме Благовещенского собора, сюда должны быть отнесены такие московские постройки, как церковь в Старом Симонове 1509 года; Зачатие Анны, «что в углу», в Китай-городе 1478—1493 годов, позднее переделанная; собор Чудова монастыря 1501 года, выстроенный на двух подклетах более древних храмов. Соединяя в декорации черты старого суздальского зодчества с итальянским, храм близок к Дмитриевскому собору и тем памятникам, которые пронизывают репрезентативность чертами абстракции.

Датирование Богоявленской церкви в Кремле 80-ми годами XV столетия и ее вполне сложившийся организм говорят за то, что процесс обобщения масс и репрезентативности начался много ранее.

Итальянские постройки мы должны считать не остатком репрезентатизма, а наивысшим его выражением, далее отраженным в абстрагированных постройках XVI века с их единством, обобщением масс.

В начале XVI века мы видим зарождение иного момента — разложение масс, некоторое возвращение к слагаемости масс XIV века, утерянной в течение XV века.

К 1501—1505 годам относится собор Рождественского монастыря в Москве. Четырехстолпный храм, с ступенчатыми



Рис. 151. Собор Покровского Суздальского монастыря, с севера



Рис. 152. Собор Новодевичьего монастыря, с севера

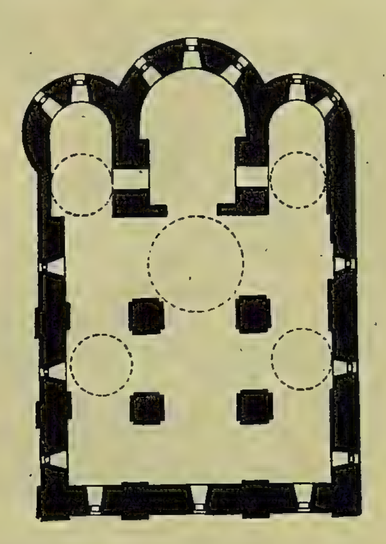


Рис. 153. Собор Новодевичьего монастыря, план

сводами и ярусами закомар, при единственной главе, имеет угловые пространства более низкие и покрытые крестовыми сводами. Средняя закомара каждого фасада лежит выше боковых, и все три отрезаны от стены карнизами, не стоящими ни в какой связи с итальянскими. Угловые массы храма отрезаны от крестообразной центральной, что восстанавливает слагаемость масс в том же виде, как мы это знаем по собору Андроникова монастыря.



Рис. 154. Собор Рождественского монастыря, реконструкция

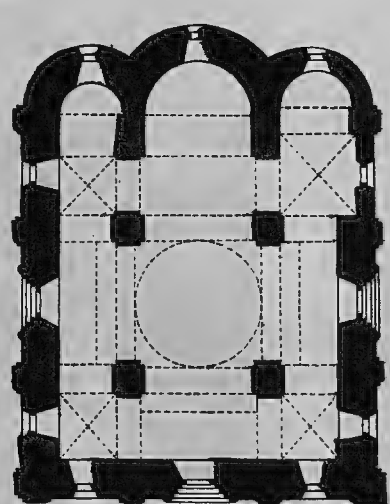


Рис. 155. Собор Рождественского монастыря, план

Замечательно, что внутренние пространства почти осуществляют кратность отношений (1 : 2 : 4), что, вместе с кресчатыми сводами, говорит о возможности участия иностранного мастера (несколько вытянуты вдоль западные угловые помещения). Несомненно, что здесь до некоторой степени выражена идея единого пространства, равно как и пластика масс. Вместо репрезентатизма и фасадности мы находим понимание здания как монументального пластического тела, воспринимаемого при обходе, подобно произведению круглой скульптуры.

Наиболее замечательным памятником подобного рода является собор Старицкого монастыря, который почти целиком

возвращает нас к собору Андроникова монастыря. Хотя в настоящее время он сильно искалечен, представление о его первоначальном виде можно составить себе без труда. Мы находим полное распадение масс собора как бы на группы из пяти башнеобразных построек; это достигается заверше-



Рис. 156. Собор Старицкого монастыря, с юга

нием угловых пониженных массивов главами на ярусах кокошников. Аркатурный пояс, вошедший в употребление со времени Фиораванти, разорван посреди, где он поднят соответственно под'ему средней части. Пояс заменяет собой карнизы, противоречащие вертикализму масс. Рост последних, равно как и единство об'ема, отчасти возвращают московское зодчество к тенденциям XIV века.

Характерно, что внутренние пространства собора, допускающие итальянские карнизы по столбам и в основании сводов, отличаются крайней геометрической неправильностью



Рис. 157. Собор Старицкого монастыря, реконструкция А. И. Некрасова

и совершенно иррациональны; ни внутренние стены, ни столбы не имеют лопаток. Пластический монументализм храма соединяется с значительной примитивностью.

Интерес к этому монументализму заставлял искать образцов в древности, что доказывают храмы: относящийся

к 1501 году храм Благовещенского погоста (б. Владимирской губернии), построенный Нагими; к началу XVI века — храм Иванова монастыря в Москве, известный лишь по рисункам XIX века; Ильинский храм в Малоярославецком районе б. Калужской губернии. Все они имеют кресчатые планы с притворами, в характере Юрьева-Польского или Свирской церкви, и очень толстые стены. Благовещенский храм имеет два столба, а два других вовсе лишены внутренних столбов, т. е. об'ем их совершенно слит в единое целое. К сожалению, их покрытия испорчены, и нельзя сказать с полной уверенностью, что они представляли собой первоначально. Мы увидим, что таков же по массам, плану и об'ему должен быть знаменитый Островский шатровый храм, шатер которого и боковые приделы относятся к более позднему времени.

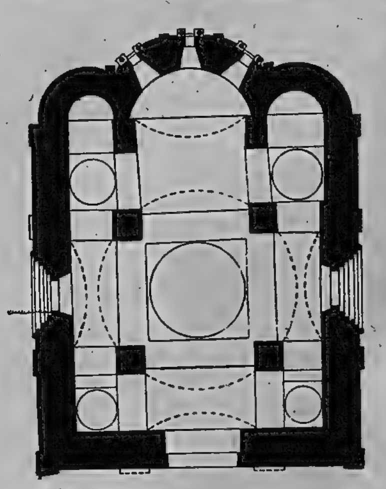


Рис. 158. Собор Старицкого монастыря, план

Есть основание думать, что основа Островского храма принадлежит работе Алевиза Нового. Вместе с тем, сходные церкви известны в Молдавии; следовательно, есть возможность искать каких-то юго-западных воздействий. Оттуда происходили родом Нагие.

Храмы-монументы получили блестящее развитие в XVI веке, но их зарождение относится еще к XV веку и представляет собой явление пришлое; однако развитие их путем разложения масс кубических храмов говорит о том, что мы имеем дело с глубокими изменениями в эстетических представлениях феодалов, поставленных в определенные исторические условия. Дело идет о сложении столпообразной архитектуры. Эта новая иконография была обусловлена возникновением и развитием пластического стиля зодчества, который сам вытекал из условий классовой борь-

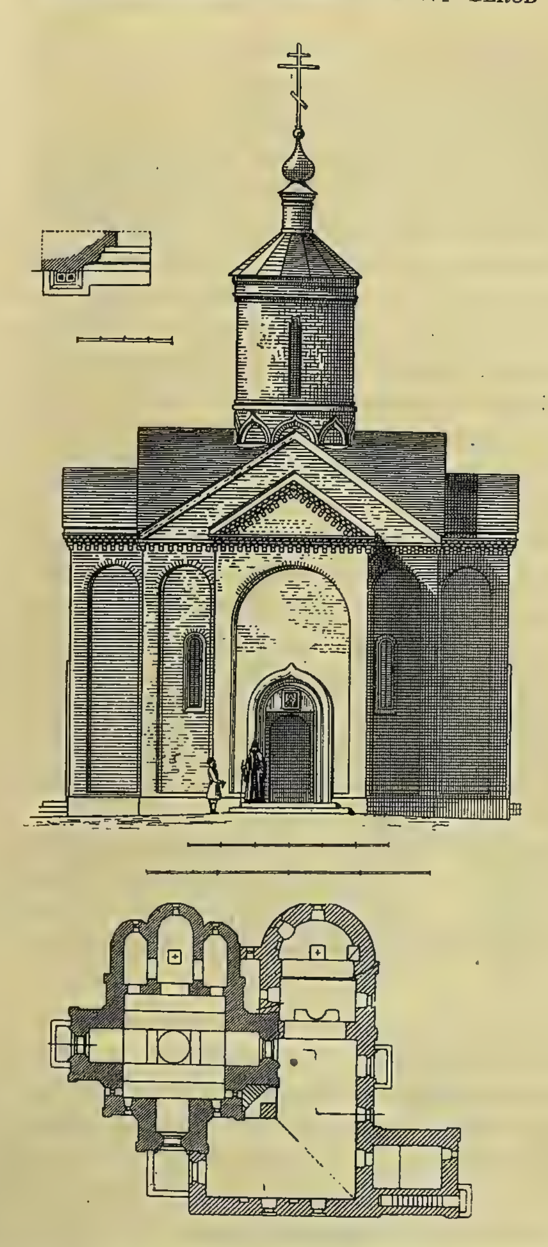


Рис. 159 и 160. Ильинская церковь в Малоярославецком районе, с запада; внизу, план

бы. Но с изменением последних менялся и стиль, т. е., иначе говоря, столпообразные храмы не составляют какого-либо одного стиля.

Сходство и несомненная связь их с каменными шатровыми храмами, а также предвзятое мнение, будто деревянная шатровая архитектура представляет «исконное народное» творчество, заставили Забелина выступить с теорией зависимости каменных столпообразных храмов от «народных» деревянных и рассматривать зодчество XVI века как «национальное» по преимуществу. Нет сомнения, что эта точка зрения совпадает с реакционной монархической идеологией, типичной для эпохи Забелина (конец XIX века) и идущей по традиции от пропаганды монархии еще XV—XVI веков (это мы показали выше). Ошибка Забелина заключается в том, что нет оснований деревянные шатровые храмы русского севера относить к глубокой древности; из них ни один не может считаться древнее существующих каменных, восходя в лучшем случае не далее, как к концу XVI века. Приводимый Забелиным в доказательство текст о построении деревянной центрической церкви о двадцати сторонах в Великом Устюге, восходящий к концу XIII века, говорит о кубическом храме с тремя пристройками (в характере собора Юрьева-Польского).

Таким образом, каменные столпообразные храмы должны считаться древнее шатровых деревянных. Еще менее оснований есть для предположений о каком-то «вообще народном» происхождении шатровых храмов, хотя бы и крестьянском.

Как мы увидим, эти шатровые деревянные храмы представляют собой порождение определенной социальной группы в определенную эпоху ее развития. Вместе с тем, нельзя признать и каменные столпообразные храмы очень древними: они вовсе не происходят от византийских октогонов, которых у нас не было (иногда ошибочно видят такой октогон в шаблонном византийском рисунке Сильвестровского жития Бориса и Глеба XIV века, долженствующем изображать церковь в Вышгороде).

Первые столпообразные храмы появляются в XV веке; их расцвет относится к XVI, а угасание — к XVII веку. На своем пути тип сполпообразных храмов претерпел ту же стилистическую эволюцию, как и вся русская архитектура.

Еще в 1329 году упоминается построение Иваном Калитой в Московском Кремле церкви Ивана Лествичника с колоколами вверху. Какой она имела вид, мы не знаем.

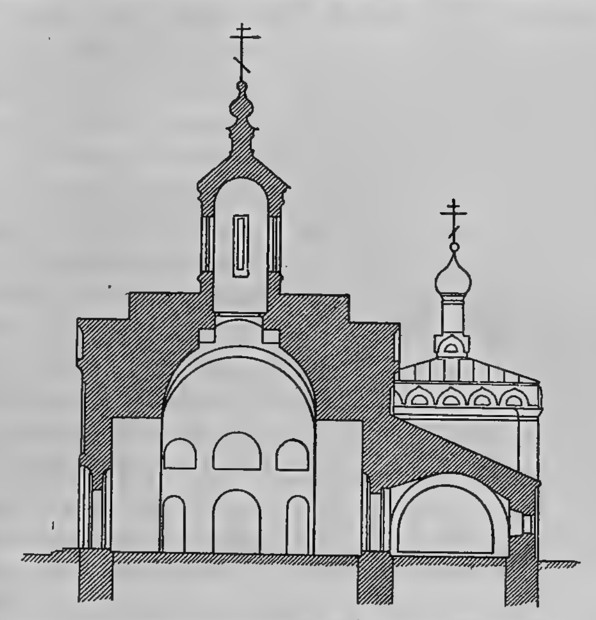


Рис. 161. Ильинская церковь в Малоярославецком районе, разрез

В 1445 году архиепископ Евфимий выстроил в Хутынском монастыре круглую («яко столп»?) маленькую церковь (всего два метра по внутреннему диаметру) с колоколами вверху; весьма возможно, что строили ее Евфимию те же «немецкие» мастера, что и палату, часозвоню, звонницу и Перынскую церковь. В 1536 году на месте Евфимиевской церкви тверской мастер Ермола выстроил очень высокую восьмигранную церковь, тоже с колоколами вверху; летопись добавляет, что столь замечательной церкви в Новгородской земле еще не было. Но в ту же эпоху столпообразные храмы

были уже распространены в Средней Руси, в Москве и на периферии. К сожалению, мы не знаем, какова была евфимиевская постройка; для Новгорода она была, конечно, необычна.

К 1469 году относится центрическая церковь Песношского монастыря, в два яруса. С течением времени она была сильно искажена и хотя дошла до нас, однако еще не изучена; возможно, что в начале XVI века, если только не сразу же (в 1469 году), она получила кровлю в виде реберного звездчатого шатра (имеющего в плане звезду), отразившегося на кадиле, пожертвованном церкви в 1504—1522 годах. Песношская церковь также имела на себе звон.

В 1499 году выстроены были две центрические церкви — в Иван-городе, московском крепостном форпосте против западных соседей, и в Волоколамском монастыре. Обе дошли до нас в искажении, потеряв свои завершения; в монастырском храме верх позднее надстроен в виде колокольни, но, несомненно, колокола на церкви были с самого начала ее существования. Интересно, что все названные памятники находятся к северо-западу от Москвы, и один является крепостным, а два принадлежат крупнейшим феодалам — Евфимию и Иосифу Волоколамскому, теоретику церковного феодализма. Звонницы церкви в виде столпов известны также от 1545 года в Спасо-Каменном монастыре, на Кубенском озере, и в составе большой звонницы XVI века в Спасо-Евфимиевском монастыре, в Суздале. Исторически доказано, что первая из них построена в подражание Песношской.

В 1505—1513 годах Василий III, получив вместе с властью в наследство Александровскую слободу, строит в ней Покровскую церковь, на кубе которой вместо закомар и главы ставит очень низкий восьмерик в два яруса, покрывая его восьмигранным шатром, держащим граненую шею с главой. Плоскости верхнего яруса восьмерика, шатра и шеи украшены филенками, — под несомненным итальянским воздействием.

В сущности, это первая столпообразная церковь, покрытие которой шатром создает прототип для всех дальнейших,

если исчезнувший звездчатый шатер Песношской церкви относить не к 1469 году. Возможно, что все столпообразные храмы XV века не имели шатровых покрытий. Мы выше видели башенность построек белорусского зодчества, а в XV веке в Белоруссию проникают через Украину центрические романские постройки, принимающие не только башенный, но крепостной характер, притом с чертами не только романскими, но и с готическими. Вовсе не случайность, что первые русские столпообразные храмы появляются по соседству с Белоруссией, откуда в 1540 году старцы приносят в Псков статую Николы, держащего в руке храм, предвосхищающий Василия Блаженного (статуя ныне находится в Псковском музее).

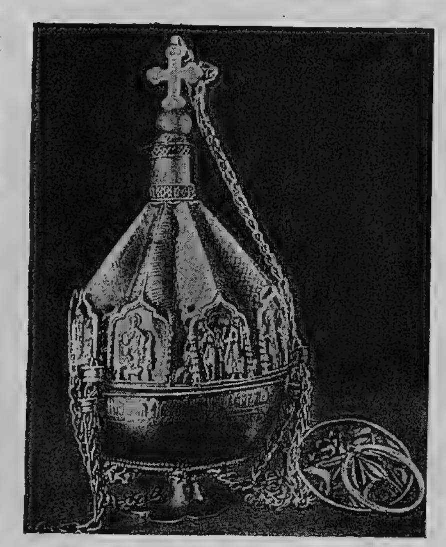


Рис. 162. Кадило Песношского монастыря

В этих башенных храмах, естественно, приходится видеть отзвуки романо-готического западного зодчества, которое чем далее с запада на восток, тем все более теряет черты готики и обнаруживает заметное преобладание романских традиций. Зодчество, характерное на Западе для эпохи феодалов в окружении растущего города, в Белоруссии характеризуется, как мы видели, сходной же социальной обстановкой. Но также и в Московском государстве новые условия классовой борьбы при росте города вели к возникновению зданий-монументов, в своем роде геометризированной скульптуре, памятнику.

Мы видели это в эпоху Евфимия в Новгороде; мы находим возвращение в том же смысле старых традиций в создании собора Старицкого монастыря. Процесс, возникавший из

новых условий социальной жизни, использовал архитектурную типологию, проникавшую из соседних земель.

Для этого проникновения имелись свои исторические причины, заключавшиеся в захвате и присоединении Москвой старых уделов, входивших в состав Белорусско-Литовского государства. Это присоединение земель связано было с включением в круг крупнейших русских феодалов новых фамилий, сразу же занявших положение на верхах общества; таковы были Патрикеевы, родоначальники Голицыных, Трубчевские (позднее Трубецкие), Глинские, добравшиеся до великокняжеского престола, Бельские, Можайские, воротившиеся в Москву, и др. (ср. сказанное выше о Нагих). Каждый из новых князей получал уделы, а некоторые, вроде Михаила Глинского, по-европейски образованного и даже католика, мечтали о создании герцогств по образцу западно-европейских. Эти люди уже у себя на родине были знакомы с монументальной башенной архитектурой и на московской почве пользовались ею как средством для возвеличения личности и друг перед другом, и в глазах эксплоатируемых классов.

Оттуда, с Запада, явилась идея величественных построек у Евфимия, Ивана III, Иосифа Волоцкого и Василия III.

Последнему принадлежит одна из замечательнейших построек подобного рода — Вознесенская церковь в Коломенском под Москвой.

Вознесенская церковь, действительно, возносится на высоком холме над Москва-рекой, в великокняжеской усадьбе. Выстроена церковь в 1530—1532 годах. Весьма вероятно, что построение связано с рождением у Василия III сына Ивана, будущего Грозного, если принять во внимание ряд подобных построек того же времени. Перед нами, следовательно, памятник феодального наследования.

Не следует думать, что памятник не имеет никаких связей с предшествующей нестолпообразной архитектурой; и до него можно отметить не только ряд храмов с тем же крестообразным планом, но и вертикально направленную динамику. Но последнее свойство никогда не было выражено



Рис. 163. Вознесенская церковь в Коломенском, с юго-запада

столь значительно, как в Коломенской церкви. Перед нами как бы башня — «донжон», имеющий вполне крепостной характер. Возможно, что основные массы нижнего яруса исходят из Островской церкви, выстроенной Алевизом Новым. Следует обратить внимание на особенности, совершенно для русского храма необычные. Так, прежде всего, мы не имеем абсид ни снаружи, ни внутри (такой случай мог быть лишь в надвратной церкви). Алтарь Коломенской церкви помещается в одном из рукавов кресчатого храма, который получает характер исключительного единства, как бы монолитности, и пластики, создающих со всех сторон одинаковое впечатление.

Некоторая живописность композиции асимметрично поставленных галлерей (первоначально бывших открытыми) этого впечатления не уничтожает.

Второй особенностью является отсутствие другого типично русского храмового признака — церковной главы. Маленький сводик, куполок, почти не виден снизу, и, если бы не крест, нельзя было бы сказать, что перед нами храм.

Башенно-крепостной характер здания сказывается в выразительности толстых стен и в системе постановки узких, глубоких, перспективных окон, едва обрамленных наличниками, в общем мало заметными, если бы не вимперги над ними.

Эти вимперги, пилястры по углам, меньшие пилястры со стрелами, слои вздымающихся друг над другом килевидных арок под восьмигранником, арочки над ним, врезающиеся в шатер, сеть гуртов по последнему — все эти элементы явно романо-готического происхождения подчеркивают вертикальную динамику здания, его целостность и пластичность. Внутреннее пространство, вертикальное, стесненное массами, подчеркнутое внутренними пилястрами и получающее свет сверху, является не столько готическим, так как не стремится рассеяться во внешнем пространстве, сколько романским, образуя как бы пространственное тело (однако налицо и элементы перехода к готике, с ее вертикальной направленностью, несоизмеримой с человеческой фигурой).

Внутреннее пространство храма в своем под'еме вверх расчленяется на три равных отрезка: высота пилястров равна высоте от облома пилястров до основания шатра и равна высоте шатра до его внутреннего свода. Извне высота стол-

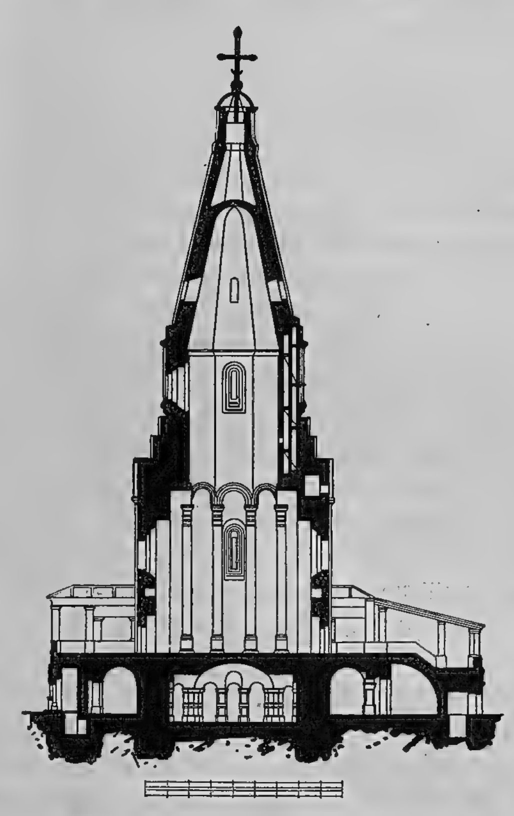


Рис. 164. Вознесенская церковь в Коломенском, разрез

па (a) равна стороне основания храма, включая галлереи. Высота всего храма до основания барабана равна диагонали от a^2, т. е. $a\sqrt{2}$. Диагональный расчет высот для древнерусского зодчества необычен. Сторона внутреннего квадрата почти равняется высоте внутреннего пилястра (a). Высота наружной массы, кончая вершиной нижних кокошников, равна ширине наружной массы без галлерей.

К пластике целого присоединяется пластика тех деталей, которые мы отметили выше, а равно других, уже не готического, а ренессансного происхождения. Не только пилястры по-итальянски мощны и сочны, но также мощны их капители-карнизы, а также наличники окон весьмерика в виде типично итальянской, под античность сделанной кубикулы, или арочки на постаменте-подоконнике, поддерживаемом парой кронштейнов. Но ренессансных филенок, типичных для Архангельского собора, вовсе нет в Вознесенской церкви, поскольку они своими горизонталями препятствуют вертикальному под'ему сплошных масс. Вряд ли после Архангельского собора можно найти много памятников, имеющих в выражении пилястров, карнизов и всяких обломов столь значительную пластику, силу, направленную вовне от плоскости стены и в то же время возвращающуюся на самое здание, как в Коломенской Вознесенской церкви.

Те же черты Ренессанса мы видим в Георгиевской круглой башнеобразной церкви Коломенского, имеющей звон вверху, как и вышеупомянутые ей подобные церкви. Вероятно, Георгиевская церковь служила колокольней для Вознесенской и построена вскоре после нее; среди декорации Георгиевской церкви любопытен мотив триумфальной арки, явно идущий от Архангельского собора, но менее пышный.

Среди гражданских построек изучаемой эпохи, сохранившихся в ничтожном количестве, известен дворец в Угличе, датируемый обычно второй половиной XV века. Здание прекрасной кирпичной кладки является образцом того, что делалось при Иване III в Москве. Декоративное убранство внешних стен кое-где соприкасается с новгородскими узорами из кирпичиков, но наиболее замечательны балясинки, подобные которым мы находим в Благовещенском соборе и Ризположенской церкви, а также изразцовый фриз из типичных арабесков — один из немногих случаев татарского воздействия на русское искусство.

Однако от Угличского дворца, по сравнению с Грановитой палатой, веет значительным архаизмом (см. окна с бровка-

ми). Так провинциальный феодал у себя дома поддерживал старую традицию. К сожалению, дворец сильно подновлен. Мы не знаем, каков был терем великого князя Ивана III, выстроенный ему в Московском Кремле Алевизом («Старым»). Известно только, что этот терем имел террасу на аркадах, сохранившуюся в течение веков и отчасти вошедшую в аркаду террасы тоновского дворца. Размах алевизовского строения при сравнении с Угличским дворцом был, повидимому, не менее заметен, чем в соборе Фиораванти сравнительно с постройками Юрия Звенигородского.

ЛИТЕРАТУРА

Александровский, Указатель московских церквей.

Бартенев, Большой Кремлевский дворец, дворцовые церкви и придворные соборы. М. 1916.

Бартенев, Московский Кремль. I—II.

Brunov, Due cattedrali del Kremlino („Architettura", № 3, 1926).

Брунов, О хорах в древнерусском зодчестве (Труды метод. отд. Инст. арх. и иск. РАНИОН, II. 1928).

Быковский, Отчет о реставрации Моск. Успенского собора (Археол. изв. и заметки, IV, 1896).

Вершинский, Микулинский собор. Тверь 1914.

Воронин, К истории русского зодчества XVI в. (Сборник аспирантов, I. ГАИМК. Л. 1929).

Горностаев, Архитектура Москвы (Путев. по Москве. Изд. Моск. архит. общ., 1917).

Забелин, История города Москвы.

Забелин, Черты самобытности в древнерусском зодчестве.

Красовский, Московское каменное церковное зодчество.

Крылов, Старица и ее памятники. Старица 1915.

Леонид, Истор.-археологич. описание Боров. Пафнут. монаст. Казань.

Макаренко, Белозерский край.

Материалы по истории архитектуры в Твер. губ. («Тверская старина», т. III, 1913).

Материалы по истории русского искусства, I (Этн.-арх. музей I МГУ, 1928).

Машков, Собор в Волоколамске (Уваровский сборник)

Некрасов, Возникновение московского искусства, т. I, 1929.

Некрасов, Города Московской губернии.

Некрасов, Отчет о Тверской экспедиции (Труды каб. ист. матер. культ., МГУ, IV).

Некрасов, Проблема происхождения древнерусских столпообразных храмов (Труды каб. ист. матер. культ., МГУ, V).

Никольский, Кирилло-Белозерский монастырь.

Погожева, Микулино городище («Светильник», № 1, 1914).

Погожева, Церковь Белая Троица в Твери («Светильник», № 8. 1914).

Покрышкин и Романов, Древние постройки Ферапонтова монастыря (Изв. археол. ком., вып. 28, 1908).

Потапов, Очерк древнерусского гражданского зодчества.

Преображенский, Памятники архитектуры Калужской губ.

Савваитов, Опись Прилукского монастыря. Вологда 1884.

Снегирев, Новодевичий монастырь в Москве. М. 1857.

Стеллецкий, Китайгородская стена (Уваровский сборник).

Суслов, Памятники древнерусского зодчества.

Суслов, Памятники древнерусского зодчества.

Токмаков, История и археологич. описание Моск. Симонова монастыря. I, 6. М. 1892.

Фабрициус, Московский Кремль. М. 1882.

Хрептович-Бутенев, А. Фиоравенти («Старая Москва», II).

Хрептович-Бутенев, Латинская надпись на Спасских воротах (Уваровский сборник) .

Scherwinsky, Behandlung der Wand in der altrussischen Baukunst (Belvedere).

Шервинский, Венецианизмы Московского Архангельского собора («Московский Меркурий», I).

Ширинский-Шихматов, Московский Успенский собор. М. 1906—1908.

Эдинг, Очерки древнерусской архитектуры («София», № 2, 1914).

Эрнст, Бахчисарайский ханский дворец (Изв. Таврич. общ., II, 1928).





ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ЖИВОПИСНО-ГРАФИЧЕСКИЙ СТИЛЬ XVI ВЕКА



АЗВИТИЕ так называемых «кормлений» [1] старых феодалов по городам сталкивало их с городской буржуазией, на которую уже начинала опираться центральная власть. Так было при Елене Глинской и ее любимце Овчине-Телепневе-Оболенском. И Елена и Телепнев-Оболенский были уничтожены феодалами, которые захватили власть при малолетнем царе Иване IV.

Но выдвинувшееся дворянство сумело оттеснить феодалов-вотчинников, проведя ряд законов в свою пользу, начиная с 1540 года. Главной экономической целью дворянства был захват земель «вотчинников», о чем говорят памфлеты Пересветова. Дворянство через митрополита Макария провело в 1547 году венчание на царство Ивана IV, в частности необходимое для укрепления его сомнительного права на престол. Вслед за венчанием на царство Ивана женили на Анастасии Романовой, не принадлежавшей к крупным фео-

[1] Существование за счет населения.

далам. В том же году разразились в Москве пожар и бунт. У трона Ивана стали два правителя: Адашев, представитель дворянства, и поп Сильвестр, представитель купечества.

Ради обеих этих классовых группировок был осуществлен Казанский поход в 1552 году. Но захват Казани и ее земель не удовлетворил захватчиков. Несмотря на ряд благоприятных для дворян указов, в частности введения земского самоуправления, начата была новая война из-за земель — Ливонская. Неудачи этой войны и бегство крестьян с дворянских земель повели к прямому нападению дворян на крупных феодалов. Переворот 1564 года учредил опричнину. Правительство Адашева и Сильвестра, проводившее политику компромисса между боярами и дворянством, было низвергнуто. Царь удалился в Александровскую слободу.

Дворянский террор, господство опричнины, продолжался до 1572 года, когда опричнина была уничтожена; в следующем году отобранные дворянами вотчины были возвращены боярам. Дворянство разорило страну хищническими приемами управления.

Около середины XVI века наметились первые шаги общего технического прогресса, в последующие годы совершенно уничтоженного вместе с элементами рационализма и либерализма эпохи успехов после Казанского похода. Многие черты стиля искусства середины XVI века воскресают лишь в XVII веке.

Провозглашение царизма и борьба этого царизма, опирающегося на дворян, с вотчинниками повели к интереснейшей стилистической эволюции популярного в XVI веке архитектурного типа столпообразного храма.

Несомненно, к 1547 году относится знаменитая Дьяковская церковь, которую ошибочно датировали 1529 годом и считали «обетной» церковью Василия III, как его «моление» о даровании ему сына.

Исторически известно, что такие храмы Василием III строились, но текст, относимый к Дьяковской церкви, в действительности говорит о недошедшей до нас церкви в Старом Ваганькове, в Москве.

В Дьяковской церкви, среди ряда алтарей, нет алтаря во имя Василия, и это показывает, что церковь построена после смерти Василия III, так как при жизни его такое положение было бы совершенно невозможно. По истечении же ряда лет после смерти Василия, особенно при утверждении прав Ивана на престол, было благоразумнее не упоминать об отце, который был невенчанным узурпатором престола.

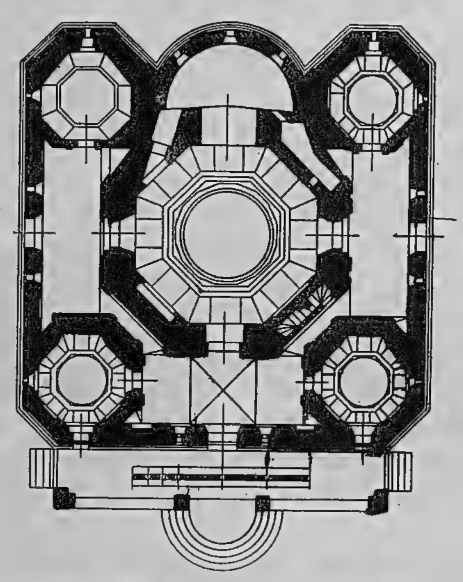


Рис. 165. Дьяковская церковь, план

Обычное истолкование алтарей, как свидетельства об «обетности» церкви, и ее датировка 1529 годом несостоятельны. Значение алтарей связано с идеей наследственной власти монархии.

Один из алтарей Дьяковского храма посвящен усекновению главы Иоанна Крестителя, т. е. дню именин нового царя; другой алтарь, во имя того же Иоанна Крестителя, должен напоминать об основоположнике царского рода, Иване III, а алтарь Фомы — о Фоме Палеологе, на дочери которого был женат Иван III и который через нее как бы передал Москве, как третьему Риму, власть и значение вто-

рого Рима — Византии. В этом освещении обычно представляли себе в Москве XVI века значение Фомы Палеолога. Придел Петра говорит о митрополите Петре, постоянном «небесном» покровителе московского великокняжеского рода, как это мы видим из ряда исторических документов. Придел Елены об'ясняется именем матери Ивана IV, бывшей регентшей в малолетство сына. Наконец, алтарь в честь Анны связывается с личностью бабушки Ивана IV, Анны Глинской.

Очевидно, что церковь могла быть начата не ранее 1543 года, когда Глинские пришли к власти, и окончена не позднее 1547 года, так как среди алтарей мы не находим имени Анастасии, жены Ивана III.

Село Дьяково, расположенное вне великокняжеской усадьбы — Коломенского, состояло, однако, «при дворе» князя и населено было придворными чинами, дьяками, откуда и получило свое наименование.

Дьяковская церковь есть здание-памятник, сооруженное в память венчания на царство Ивана IV, — первый памятник русского царизма. Отсюда ее полная торжественности и пышности сложная композиция с элементами живописности, но еще без декоративной игры; церемонность и важность не покидают памятника.

В Дьяковской церкви нет никаких непосредственных заимствований от находящейся вблизи нее Коломенской. Более того, мы имеем дело с разложением пластики, которое видели уже в искусстве 30-х годов XVI века (ср. церковь Старицкого монастыря). В Дьякове мы находим пять восьмигранных столпов, идущих от самой земли и несущих купола на барабанах. Переходом от столпов к барабанам являются ярусы кокошников либо полуциркульной, либо фронтонной формы, которые образуют своим силуэтом как бы короткие шатры, но восходят, конечно, к обычным среднерусским ярусам закомар.

Таким образом, в Дьяковской церкви встречаются архитектурные мотивы, идущие от более старой архитектуры, чем столпообразные храмы, и заменяющие шатер, более

обычный для последних. Нет сомнения, что расположение и соотношение столпов соответствуют пятиглавию больших соборов, ставших популярными в XVI веке.



Рис. 166. Дьяковская церковь, с юга

Новейшие изыскания свидетельствуют о более поздней пристройке абсиды; еще позднее сделаны надстройки над низкими террасами, окружавшими здание. Таким образом, первоначальное построение отличалось большею самостоятельностью частей и большей симметрией. В планировке и соотношении столпов справедливо было указано однажды

(М. А. Ильиным) влияние Ренессанса. То же следует видеть в пропорциях башен и даже в византизирующих полусферических куполах, заменивших главы. Романо-готические черты наблюдаются в немногих деталях, как-то: маленькие вимперги над окнами, круглые окна в закомарах среднего столпа, тумбообразные контрфорсы вокруг барабана среднего столпа, соответствие которым встречается в одном средневековом немецком архитектурном рисунке.

Однако в декорации Дьяковской церкви мы находим более итальянизмов, чем романо-готических черт. Замечается изобилие горизонталей и карнизов; всякий под'ем тотчас сопровождается встречным давлением сверху, что создает равновесие всей системы. Еще большее спокойствие вносится филенками, связывающими плоскость в нечто замкнутое. Выражение архитектоники становится здесь поистине классическим.

К этим чертам следует добавить определенную фасадность здания. Две западные башни связаны двух'ярусной стеной, существовавшей изначала (за ней, в верхнем ярусе, находится шестой алтарь пятибашенного храма). Более поздняя звонница выстроена, вероятно, все же вскоре после построения храма; но и без нее фасадность была подчеркнута двумя главками по сторонам звонницы, ныне несуществующими. Интересно, что из них лишь северная возглавляла алтарь, южная же стояла лишь для симметрии, подчеркивая протяженность западной стены, т. е. создавая фасад. Даже когда не было абсиды, т. е. храм с трех сторон имел тождественное выражение, лишь четвертая, западная сторона определяла ориентацию, лицо здания.

Композиции подобного типа обычны в Италии. Укажем, между прочим, на два рисунка Леонардо да Винчи, из которых один представляет пятибашенную систему здания (ср. Дьяково), другой — девятибашенную (ср. Василия Блаженного). Церковь Maria di Carignano в Генуе, работы Galeazzo Alessi (1512—1572 годы) имеет средний купол, а по фасаду — две башни с фронтоном между ними. Маленькие куполки между башнями и главным куполом дают иконо-

графическую параллель Дьяковской церкви. Ренессансное фасадное разрешение Дьяковского храма дает ему совершенно особое истолкование, как группового, но в то же время единого храма, составленного из взаимно уравновешенных частей. С иной точки зрения это будет единство, но единство пластической массы, разлагающейся на части в интересах создания живописных эффектов. Живописность определяется не только группировкой, воспринимаемой фасадно, т. е. как бы в определенной картинной плоскости, но также дробностью деталей. Последняя черта ведь также является разложением пластики (в большей степени сохраненной в выразительности среднего столпа). Нельзя не отметить, что ренессансная пластика деталей значительно ослабляется введением дробных гуртов или бордюров всюду, где только есть возможность. Нарядность и торжественность храма создают более чувственное впечатление, в противоположность несколько суровой торжественности Коломенской церкви. Пестрота игры света и теней, даже и без позднейшей полихромии, говорит в Дьяковской церкви сама за себя.

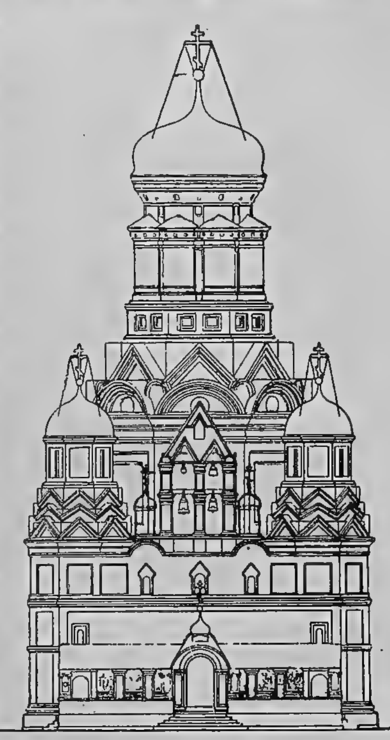


Рис. 167. Дьяковская церковь, фасад

Вертикализм внутренних пространств также стал много умереннее; стены изнутри разделены карнизами на ярусы; в частности, введена такая черта, как машикули, представляющие для внутренности здания нелепость (целесообразен лишь их конструктивный смысл). Так выражение крепостной мощи превращается в простую зрительную игру.

Пропорции Дьяковской церкви, как и Вознесенской, исходят из замыкания силуэта в квадраты. Высота храма до основания фронтончиков, и тем самым до яблока угловых глав, равна стороне основания всей массы, определяемой



Рис. 168. Дьяковская церковь, разрез

фасадом; иначе говоря, фасад вписывается в квадрат. Высота храма от пола до конических покрытий полубарабанов (контрфорсов) равняется диагонали этого квадрата. Под'ем центрального восьмигранника внутри до машикулей равен диагонали квадрата, в который может быть вписан этот восьмигранник. Весь под'ем далее, начиная с машикулей. делится на части *a—b—a—b*, причем *a* равно под'ему машикулей и главного света, *b* — темному промежутку между



Рис. 169. Храм Василия Блаженного, с запада

ними и второму свету барабана. В то же время *a* равно диаметру барабана и диагонали угловых восьмериков, *b* — диаметру угловых барабанов. Поперечное сечение центрального восьмерика равно 2*a*. Конечно, столь замечательная закономерность может быть прослежена в памятнике более подробно.

Феодальный монумент, в Коломенской церкви носивший характер чуть ли не крепостной башни, в Дьяковской получает новое стилистическое лицо, являясь созданием феодала в иных условиях классового развития, а именно в моменты провозглашения царизма.

В том же 1547 году, когда заканчивается Дьяковская церковь, боярин Хабаров строит под стенами Троице-Сергиевой лавры Введенский храм. Сохранившийся весьма плохо, с исковерканными стенами, разрушенным сводом и новой главой, храм, несомненно, представлял старый тип московского зодчества XV века; но он получил декорацию в немецком духе: пучкообразные пилястры по стенам и тяги по абсидам, соединенные опрокинутыми арочками из готических трав. Вверху абсид шел фриз из цветных изразцов. Таким образом, прежняя простота уже не удовлетворяла феодалов этого периода.

Дальнейшее развитие стиля идет от живописности к декоративности, не теряя и первой. В 1555—1560 годах Бармой и Посником создается знаменитый Василий Блаженный. На основании того, что Посник известен по постройкам в Казани того же времени, имеющим характер псковских зданий, некоторые считают его псковичем, а храм Василия Блаженного — результатом псковского воздействия на московское зодчество. Между тем, имя Посник было нередким у художников XVI века; а главное, ничего псковского в Василии Блаженном нет, как нет его, например, в Благовещенском соборе, выстроенном псковичами. Техническая традиция Пскова вовсе еще не предполагает традиции стилистической.

Чувственность, декоративность и живописный момент решительно берут верх в Василии Блаженном. Игра его форм

недаром была однажды сравнена с архитектурой XVII века, черты которой она как бы предвосхищает.

Конечно, при изучении здания нужно отбросить все позднейшие пристройки и надстройки (колокольню, палаты и придел с северо-востока, покрытие галлерей и крылец), а также восстановить главки над звездообразным восьмериком при главном шатре, как они показаны на древних рисун-

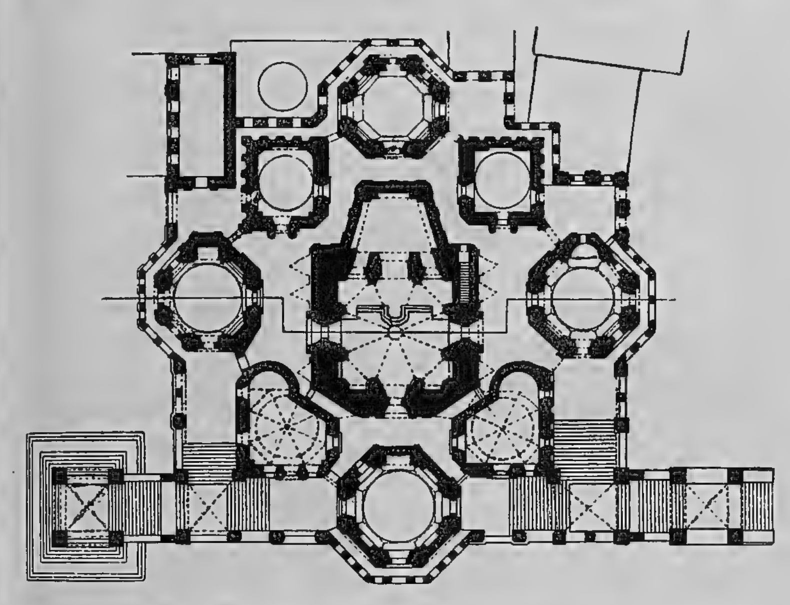


Рис. 170. Храм Василия Блаженного, план

ках. Необычайность самой группы из девяти столпов создает живописность целого; она усугубляется сдвинутостью плана, в котором абсиды угловых западных и центрального храмов заставили нарушить возможную симметрию, отодвинув центральный столп к западу от геометрического центра группы. В сочетании даны все возможные типы храма: центральный шатровый — уподобляющийся Коломенскому; боковые — схожие со столпами Дьякова; угловые — в сущности, не столпы, но становящиеся столпами в общей конфигурации. Пластика внешних масс такова, что из-за своей

дробности она теряется в живописной игре; сюда прежде всего следует отнести главы (если только они не переделаны в XVII веке), то винтящиеся наподобие готической розетки, то дынеобразные, то в характере чешуи кедровой шишки, ананаса, артишока (сравнение, сделанное еще в первой половине XVII века Павлом Алеппским). В храме справедливо было усмотрено некое растительное начало. Поглощающее архитектоническую выразительность внешнее убранство заимствует свои средства из готики и из Ренессанса; мы находим вимперги, стрелы, машикули, нервюры, пилястры, карнизы, филенки, рустованные колонны, колонны с сечением в виде квадрифолия и т. п.

Храм выстроен в память покорения Казани и назван церковью Покрова, «что на рву»; наименование «Василий Блаженный» явилось позднее. Один из столпов храма не тотчас же был занят каким-либо алтарем. Следовательно, задачи культа не были исходными при постройке, что составляет, пожалуй, единичное явление во всей истории древнерусского зодчества.

Василий Блаженный представляет, следовательно, мемориальный памятник, полный торжества и радостности. Будучи первоначально двуцветным (кирпич и камень), памятник отличался и от холодной торжественности Коломенского храма и от церемонности Дьякова.

В сущности, внутренние вертикальные пространства Василия Блаженного не составляют не только главного, но даже и значительного интереса, чего нельзя сказать, например, о взлете пространства в Коломенской церкви. Как и в Дьякове, пространство Василия Блаженного во всех его столпах имеет горизонтальные членения и пользуется подобием крепостных форм машикули. Но в Василии Блаженном внутреннее пространство почти совершенно поглощено массой и почти не сообщается с внешним пространством, являясь косным и примитивным.

Однако пропорции храма довольно закономерны. Поперечные сечения трех западных столпов, южного и северного равны половине диагонали центрального квадрата (*a*); диа-

метры трех восточных столпов равны половине диагонали центрального восьмерика (*b*); сечение центрального квадрата равно высоте внутреннего пилястра до пятки тромпа; эта высота, вместе с тем, есть среднее пропорциональное меж-



Рис. 171. Храм Василия Блаженного, разрез

ду всей высотой пилястра и верхней частью его от пятки тромпа, т. е. пилястр делится последним по закону золотого сечения. Силуэт храма вписывается в квадрат, проходящий через его основание, наружные стены боковых столпов и вершины внутренних машикулей. Высота внутренних пилястров равна высоте световой части и высоте под'ема над

машикулями до основания барабана главы; высота машикулей равняется высоте верхней части внутренних пилястров.

Примитивизм отражается в самой идее растительного момента и в выражении столпов храма. Не следует думать, что перед нами — создание городской буржуазной среды, как полагают некоторые на том основании, что храм стоит не в Кремле, крепости феодала, а на городской площади в Китай-городе, торговом центре. Все же перед нами — феодальное произведение, но той эпохи, когда развитие производительных сил ставило феодала («вотчинника» и помещика) лицом к лицу с городской демократической средой, с интересами которой он вынужден был считаться.

Не надо забывать, что храм имел определение в древности «иже на рву» и представлял собой мемораиальное произведение удачливого в войне феодала (в характере того же Кремля) перед лицом горожан на общественной площади. Не было никаких оснований к тому, чтобы подобный памятник не возник и в самом Кремле.

В 1557 году была выстроена шатровая Сергиевская церковь в Кремле, известная нам лишь по рисунку XVII века, который все же дает основания полагать, что в основе стиля здания лежали те же живописно-декоративные, а не пластические принципы.

От Василия Блаженного идет такой памятник, как Козьмодамиановская церковь в Муроме, дошедшая в развалинах, но известная по старым рисункам, на основании которых была сделана модель. Освящена церковь в 1565 году, но строительство началось во второй половине 50-х годов, когда в Муром приехали каменщики из Москвы. По всей вероятности, заказчиками были муромские купцы, находившиеся под впечатлением Василия Блаженного. Даже мемория Муромской церкви — та же память о Казанском походе. Церковь одношатровая, и ее куб типичен для обычных церквей, строившихся по городам и монастырям, но вместо ярусов-кокошников воздвигнут столп с шатром. Первый — звездчатый, как у Василия Блаженного, декорирован пере-

секающимися килевидными арками (совершенно готического характера) и ширинками; шатер имеет реберный характер, подобно шатру церкви Песношского монастыря, известному нам по кадилу (см. предыдущую главу). Наличие подобных шатров в готике и готическая декорация русских шатровых (и не только шатровых — см. выше) храмов этой эпохи указывают на появление реберного шатра с Запада, а не с Востока, как это было однажды высказано. Однако в русском храме исчезла пластика немецкой постройки. Декоративно-живописная измельченность шатра Муромской церкви придала ему восточный примитивно-иррациональный характер, какой есть и в Василии Блаженном; последний иногда связывают с восточным (в частности с татарским) зодчеством. Звездчатое основание шатра, имеющееся и у Василия Блаженного, находит себе предшественников под столпами румынских храмов XV—XVI веков.

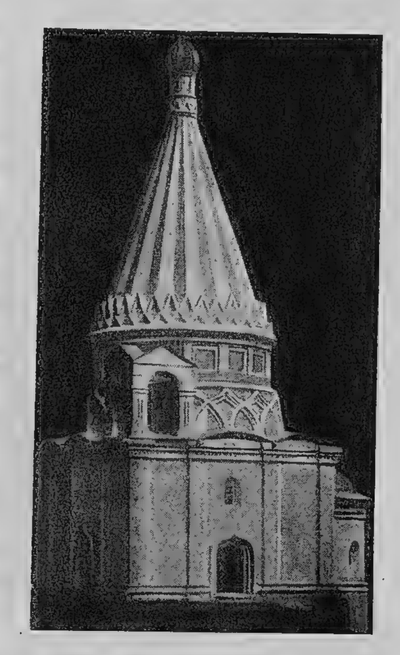


Рис. 172. Муромская церковь, модель

К тому же живописному стилю шатровых храмов можно было бы отнести известную Островскую церковь, если бы не удалось установить (Ю. Н. Шапошникову) разновременность создания отдельных ее частей.

Островская церковь, находящаяся в одном из древнейших великокняжеских сел, недалеко от Коломенского, обычно считается ближайшим подобием Коломенского храма (см. план храма, его иконографию и даже некоторые детали, например расположение угловых окон в толще стены). Существенным отличием от Коломенской церкви является при-

сутствие абсиды, насильственная внешняя спайка алтаря обычного кубического храма с кресчатостью столпа и наличие главы. Вертикализм пространства и его пластическое выражение сохраняются, но далеко не в прежнем виде, без решительности под'ема. Восточный рукав кресчатого плана не вливается в общее пространство, будучи отгорожен сплошной стеной и образуя поперечно организованное пространство, столь типичное для московского зодчества XVII века. Меньшая вертикальная устремленность заметна и в массах здания, в его коротком восьмерике и в деталях.

Прежде всего, храм, так сказать, загорожен двумя приделами, стоящими симметрично на восточных концах низкой террасы, обходящей храм (с трех сторон терраса имеет поздние надстройки). Однако приделы не сливаются с храмом, они мало связаны с ним и лишь теснят его до такой степени, что угловые пилястры главного храма стесаны; приделы явно пристроены позднее. Создается более живописная, чем пластическая, группа, что определяется различием фасадов, различием впечатлений. Вместе с тем, во внешнем восприятии храм настолько рельефно отделяется от своих приделов, что это бросается в глаза каждому зрителю.

Крестообразный столп церкви, почти лишенный ренессансных черт (за исключением карнизов), имеет чисто романский характер, вплоть до аркатурного пояса. Готических стрел нет, если не считать коротеньких треугольников под шатром и над ним. Зато мы видим подчеркивание крепостной архитектуры посредством введения машикулей в завершающем карнизе восьмерика и под главой. Таким образом, при ничтожности ренессансных и готических деталей, пластика в известной мере сохраняется. Но, в то время как в Коломенской церкви каждая последующая верхняя часть прямо вырастает из предыдущей нижней, как бы выталкиваемая ею, в Островской церкви восьмигранник не фланкируется ни килевидными арками, являющимися прямым продолжением стен кресчатого столба, ни его крутыми пирамидальными отрезками кровель по углам; то же следует отметить в отношении шатра к восьмиграннику.

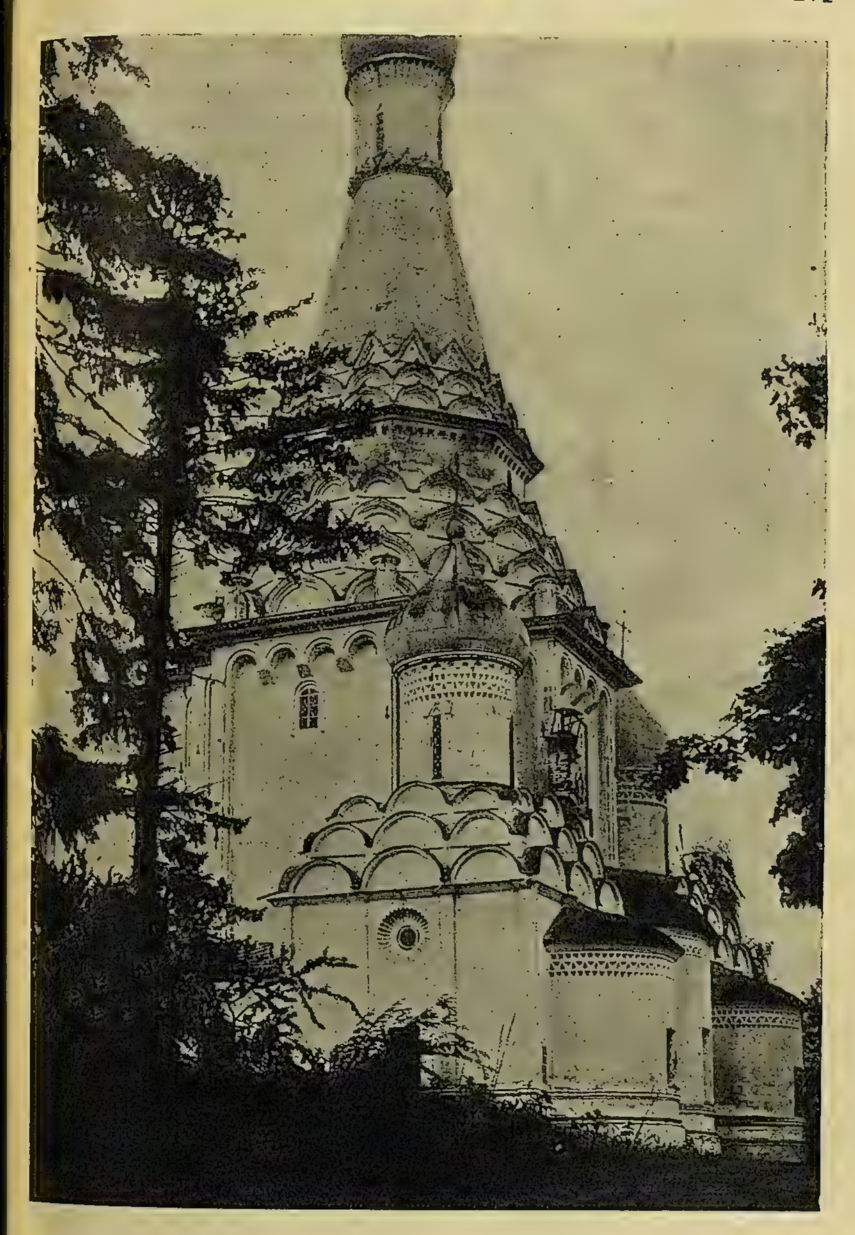


Рис. 173. Островская церковь, с юга

В Островской церкви каждый ярус кокошников карнизом отрезан от следующего, а переход от одного к другому подчеркнут лишь декоративными и живописными группами множества кокошников. Более того, на выступающих углах плосковатой кровли кресчатого столпа стоят маленькие тумбочки с куполками, как бы намекая на разложение пластики не только по горизонталям ярусов, но и в вертикальном направлении, поскольку храм получает не одно, а целую сумму завершений (ср. Медведковскую церковь начала XVII века).

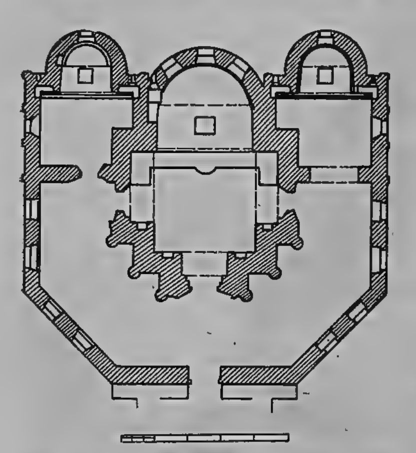


Рис. 174. Островская церковь, план

Целостность замысла и выражения в Островской церкви отсутствует. Несмотря на пластику, мы все же видим разложение масс при утере ренессансных черт, а в вертикальном отношении — измельчание, дробность и пересечение горизонталями при утере готических черт. Характерно чисто графическое выражение короткого восьмерика и шатра, известное от второй половины XVI века (ср. церковь в Городне под Коломной).

Памятник является сборным и содержит в себе черты стиля разных времен. Не трудно видеть, что пластика его кресчатого столпа, более заметная, чем даже в Коломенском, должна быть отнесена к первой четверти XVI века и весьма напоминает западное мастерство. Есть недостаточно подтвержденные указания, что церковь в Острове строил Алевиз; это весьма правдоподобно, но ему, конечно, может принадлежать лишь столп, неизвестно как завершенный (ср. кресчатые храмы того времени, см. выше). К 50-м годам XVI столетия относится пристройка приделов и абсиды, возможно псковичами, которые в это время строили в Казани и Свияжске. Полученная в Острове композиционная



Рис. 175. Духовская церковь, с востока



Рис. 176. Собор Соловецкого монастыря, с запада



Рис. 177. Церковь в Городне, с юга

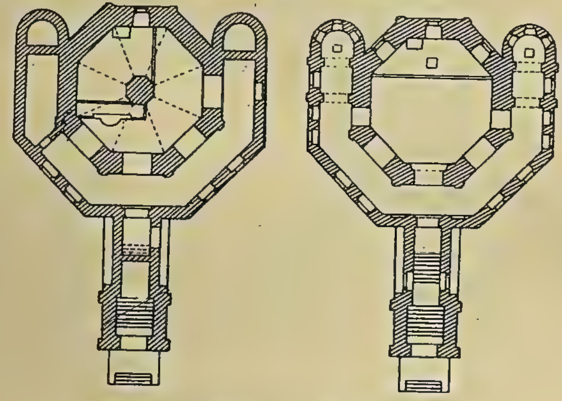


Рис. 178. Церковь в Городне, план

группа определяет ту живописность композиции, которая характерна для этой эпохи, как мы уже видели выше. Восьмерик и шатровый верх могли быть сделаны лишь после Василия Блаженного, не ранее 1560—1570 годов, но может быть, и в начале XVII века, когда переделки изменили внутреннее пространство. Есть сведения о вторичном освящении храма в начале XVII века. Этим об'ясняется примитивизм, известная «демократичность» завершения Островской церкви.

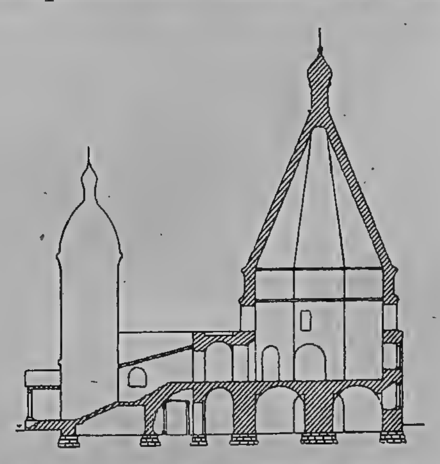


Рис. 179. Церковь в Городне, разрез

Великолепнейшим памятником пятишатрового храма был Старицкий собор 1558—1561 годов, уничтоженный в начале XIX века и известный по рисункам. Если верить последним, собор имел меньшую декоративность, чем другие памятники 50-х годов этого века, был более суров, строг и линеен, т. е. предвосхищал новое изменение стиля, с которым мы встретимся далее. Однако Старицкий собор прибегал к столь красочной декорации, как монументальные изразцовые рельефы, частью сохранившиеся.

К 1554 году относится построение Духовской церкви в Троице-Сергиевой лавре. Она явно подражает Введенской, но более роскошна; как и последняя, получая изразцы, Духовская использует их в виде пояса балясинок, который напоминает пояс Ризположенской Кремлевской церкви, но



Рис. 180. Колокольня Александровской слободы

идет вверху над окнами. Западный фасад под средней закомарой имеет большое круглое окно над поясом. Старый рисунок показывает над ярусами закомар, ныне исчезнувших, помещение звона, вследствие чего барабан изнутри вытянут, как труба. Так старый тип храма XV века получает облик шатрового в его декоративно-живописном стилистическом оформлении 50-х годов XVI века.

К сожалению, совершенно искажены и не изучены шатровые храмы Брусинского монастыря в Коломенском Кремле 1552 года и Авраамиева монастыря в Ростове 1553 года. В первом есть некоторая близость к Покровскому собору Архангельской слободы, т. е. мы имеем дело с некоторым отставанием; второй, возможно, был близок Сергиевской церкви в Московском Кремле.

К 1558 году относится построение монументального собора Соловецкого монастыря, чрезвычайно искаженного, но отчасти известного по древним рисункам. Совершенно исключительной индивидуальностью отличается коническая шея центральной главы. Ярусы кокошников исчезли вовсе. Угловые главы стоят как бы на крепостных башнях. Собор почти не изучен; между тем, это единственный памятник, ближайшим образом соответствующий храмам-крепостям Белоруссии.

Эпоха опричнины коренным образом изменила стиль, потерявший в живописности, но не вернувшийся к старой пластике.

Особенно это заметно в шатровых храмах, которых от 1560—1570 годов осталось довольно много, хотя не всегда с точными датами. Таковы шатровые церкви Старицкого монастыря, села Бесед под Москвой, села Елизарова, села (б. монастырь) Спас-Воротынского под Калугой, Лютикова монастыря там же, особенно села Городни под Коломной (1577—1578 годы), где мы видим группу из двух маленьких приделов по сторонам широкого шатрового столпа. Даже восстановление наличников, если таковые были, не сможет рассеять впечатления широких пустых плоскостей этого здания и утомительных линий его геометрического тела.

Колокольня-храм Александровской слободы (около 1565 года), несмотря на мотивы романских колонн, врезанных в стены, и широкие закомары, также не свободна от схематизма, свойственного созданию, чуждому чувственных обра-



Рис. 181. Софийский собор в Вологде, с юга

зов. Тем более в эпоху опричнины нет уже живописности и декоративности. В жестокое время опричнины было не до торжества и игры; стиль стал жестоким, холодным, прямолинейным и графичным.

Конечно, не только в шатровых храмах, но и в иных типах архитектуры этого времени можно видеть те же черты

стиля. Таков, например, Софийский собор в Вологде 1568—1570 годов, выстроенный Иваном IV по образцу Московского Успенского. В некоторых отношениях это подобие очень близко, вплоть даже до постановки верхнего яруса окон в закомарах (в интересах целостного освещения здания). Нет

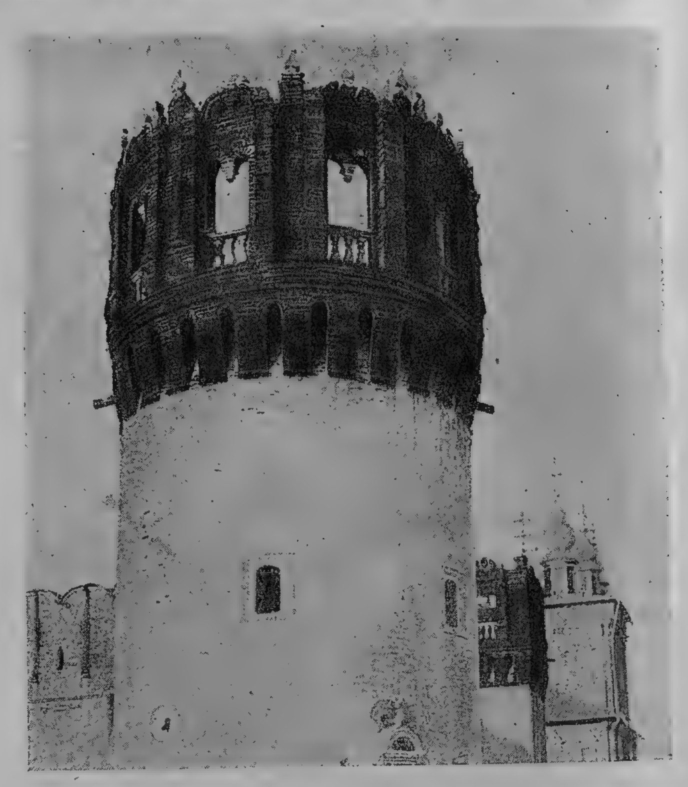


Рис. 182. Башня Новодевичьего монастыря

сомнения, что в Вологде, где временно скрывался царь, желательно было создать репрезентативную постройку «палатным образом»; старые идеи Ивана III находили некоторый отзвук в социальном окружении Ивана IV. Однако московской постройки, в общем, не получилось. Нет ничего ренессансного в глыбе, которую представляет храм Софии Вологодской, иногда сравниваемый с новгородскими постройками



Рис. 183. Сольвычегодский собор, с юга

XII века. Действительно, упрощенная стереометричность и резкая графика немногих архитектурных линий чрезвычайно архаичны.

В том же роде выстроены и многие крепостные стены монастырей, теперь уже далекие от итальянских прототипов (см. Борисоглебский монастырь близ Ростова, а также основные части башен Симонова, Донского и Новодевичьего монастырей в Москве и др.).

Сближение со Псковом имело некоторые основания, ибо в момент жестокой борьбы помещиков с вотчинниками первые представляли в отношении нравов социальную среду менее изысканную, со склонностью к тем элементам примитивизма и бытовой замкнутости, которые мы видели в псковском зодчестве.

Вот почему элементы примитивизма видны уже в Василии Блаженном. Совершенно ясно, что на этой почве могли явиться, особенно в провинции, даже и прямо псковские здания. Так, пскович Посник Яковлев в конце 50-х годов (XVI века) ставит Казанский Кремль, где в 1562 году возникает Благовещенский собор и надвратная церковь, а до того, в 1560 году, он же строит собор в Свияжске; все три церкви с декоративными деталями — псковского типа, а Свияжский собор — целиком в псковском стиле. Однако важно отметить, что это всего лишь провинциальные памятники, да и то два из них имеют московские черты.

Если возможность трактовки масс и стен в духе северо-западного зодчества вытекала, по существу, из идеологии господствующей классовой группы, то привходящим моментом здесь является наличие псковских мастеров, правдоподобно об'яснимое тем выселением со старых насиженных мест, которое так часто практиковалось Москвой в XVI веке (так называемые «выведенцы» или «веденцы»). Совершенно ясно, что на внешнее выражение своих воспоминаний о родных местах эти пришельцы в полной мере осмеливались лишь в провинции, вдали от столицы.

Более значительное явление, чем выражение масс, наблюдается в выражении пространства.

В столпообразных храмах мы имеем дело с целостным, никак не расчлененным пространством, замкнутым в глухие стены, почти без сообщения с внешним миром. Получается пространственное тело, которое так характерно для господ-

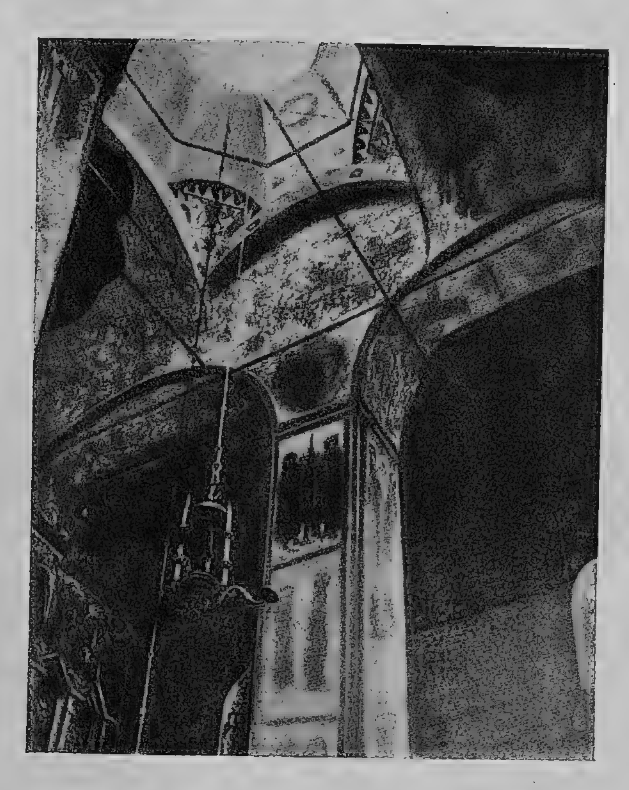


Рис. 184. Сольвычегодский собор внутри

ства пластического стиля в течение 1520—1530 годов. Естественно, что это стремление к об'емному единству сказалось и на других храмах: так, в вышеупомянутом храме Благовещенского погоста 1501 года мы имеем всего два столба, держащие своды.

Вероятно, то же было в соборе Московского Никитского монастыря 1530—1540 годов; но особенно часто этот тип двухстолпных храмов встречается во второй половине XVI

века (начиная с Сольвычегодского собора 1560—1579 годов) и в XVII веке.

Пропорции плана Сольвычегодского собора совершенно иррациональны: ширина среднего корабля равна $a\sqrt{2}$, принимая ширину бокового за b; продольные расстояния обеих ячеек бокового корабля и боковой абсиды равны, но не могут быть сведены к величине a; весь же пролет бокового корабля и боковой абсиды, включая подпружную арку и стену, равны 6a.

Хотя двухстолпный тип принадлежит Москве и восточным торговым водным путям — Двине и Волге (см. особенно Чебоксары), но возможно, что и тут не обошлось без псковичей, так как в Пскове та же система обнаруживается в более раннем памятнике — звоннице Козьмодамианской церкви.

Нет нужды, что подобной церкви нет в Пскове. Псковичи, приноравливаясь к идеологии Москвы, могли использовать в качестве образца случайное в псковской архитектуре здание. Нужно указать, что искание широких централизованных пространств, как любопытное повторение идей, возникших около 1400 года, приводило не только к псковской архитектуре, но даже к армянской. Так, церковь Никитского монастыря 1564 года, выстроенная Иваном IV вскоре после женитьбы на Марии Темрюковне, имеет черты армянского зодчества, с крайне узкими боковыми кораблями (втрое уже среднего) и даже с стрельчатыми подпружными арками. Рука армянских мастеров здесь несомненна, но по своей пространственной идее эта церковь совпадает с исканием единого пространства в зодчестве данного момента. Псковичи и армяне лишь приноровлялись к художественным идеям нового города, предвосхищавшего стиль XVII века. В последнем отношении характерны не только живописное соединение главного храма с приделами, что мы видим уже в Острове, но и их асимметрия в Никитском соборе. Южный придел по ширине равен ширине среднего корабля главного храма, а северный — бокового корабля. Но в асимметрии заключается также реминисценция XIV века (см.



Рис. 185. Собор Никитского монастыря в Переяславле-Залесском, с юго-востока

первоначальный Успенский собор), как и в соответствии собора Старицкого монастыря Андроникову.

На новой почве связи средних феодалов-помещиков с растущим городским торгово-промышленным посадом и совершилось изменение в понимании пространства, которое, становясь нередко полым, вовсе не было, однако, репрезентативным, как в итальянских постройках (Успенский собор, Грановитая палата), и не было пластическим (Коломенская церковь). Искание нового пространственного понимания шло,

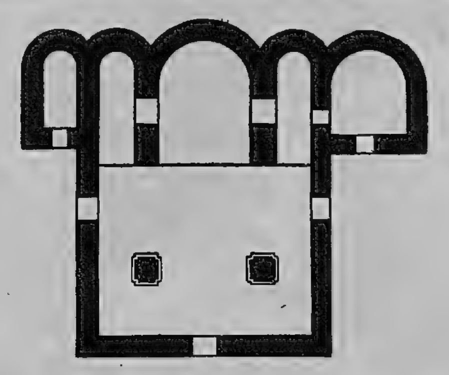


Рис. 186. Собор Никитского монастыря в Переяславле-Залесском, план

как мы видели, в направлении создания небольших и замкнутых, «интимных» пространств. Мы имеем в виду бесстолпные храмы, создание которых обычно приписывают Алевизу Новому, выстроившему ряд посадских храмов. Однако в них уже нет ничего итальянского, за исключением некоторых декораций в виде карнизов. Мы в своем месте показали, что вряд ли Алевиза Нового можно считать более, чем декоратором (см., например, рисунок недошедшего до нас храма в Старом Ваганькове 1514 года).

Если древнейшие бесстолпные храмы относятся к концу XV и началу XVI веков (см. Владимирскую церковь Сретенского монастыря 1482 года, ставшую алтарем церкви 1688 года, а также церковь села Юркина), то все же они наиболее характерны для второй половины XVI (от 60-х годов)

и для XVII века. К 1566 году относится Исидор в Ростове, к тому же приблизительно времени белокаменный Трифон



Рис. 187. Церковь Исидора в Ростове, с северо-востока

в Напрудной, более поздняя Гребневская церковь на Лубянской площади в Москве, с квадратным помещением для молящихся, и др. Покрытие этих храмов представляет сомкнутый свод, прорезанный распалубками, идущими от центра

стен. В результате получается своеобразный сложный «кресчатый» свод, дающий ступенчатый под'ем к выходу в центральную световую главу. Смысл этого дробного под'ема близок к псковским бесстолпным храмам со ступенчатыми сводами и световой главой. Интересно, что наружная обработка стены имеет то трехлопастное завершение, которое мы видели в Полоцко-Смоленском княжестве и в немногих памятниках Новгорода. Близость к Белоруссии, таким образом, не ограничивается лишь влиянием ее храмов-крепостей на создание московских храмов-башен.

В XVI веке, особенно начиная с его середины, город не только созерцал Василия Блаженного, как памятник крупнофеодального искусства, но и заставлял средних феодалов, дворянство, искать в архитектуре новых, более «демократических» форм художественного выражения. Собственного, так сказать, буржуазного искусства город еще не создал; это случилось лишь в XIX веке, когда в условиях уже капиталистических отношений образовалась буржуазия в собственном смысле слова.

Вот почему зодчество XVI века представляет собою столь сложную картину архитектурной типологии. Но в этой сложности существует единство последовательности стилей от репрезентатизма через пластику к живописному, далее к декоративному и, наконец, к графическому. Новое изменение наступает лишь к концу XVI века, по мере приближения к социальной реакции и социальной катастрофе.

После краха опричнины вотчинники захватывают власть, церковь вновь обогащается и учреждает патриаршество. Одновременно развивается внешняя торговля, открывается порт в Архангельске. Демократия в городах поднимает голову. Эксплоатация крестьян приводит к их окончательному закреплению.

Классовая борьба всколыхнула широкие слои населения; через голову мелких помещиков и городской массы выступило революционное крестьянство. Разразилась крестьянская революция, именуемая «смутным временем». Лишь блок дворянства и северо-восточной буржуазии задавил револю-

цию. В результате поместное дворянство превращалось в вотчинников с закрепленными за землей крестьянами.

В этот период мы встречаем неожиданный поворот в сторону репрезентатизма XV—XVI веков. Крупнофеодальная идеология находила образцы для своей архитектуры в стро-



Рис. 188. Церковь в Вяземах, с юго-запада

ительстве Ивана III; шатровые храмы хотя и продолжают строиться, но оказываются уже не в моде. Репрезентатизм, как стиль, вел за собою старый тип пятиглавого собора. Интересно, что наиболее близкое подобие, почти копия, Московского Успенского собора было создано в 1585 году — собор Троице-Сергиевой лавры.

Теми же чертами суздальско-владимирской декорации отмечен собор Сийского монастыря 1589—1606 годов на дороге к торговому порту Архангельску.

В основе строительства Бориса Годунова лежат принципы, близкие идеям эпохи Ивана III — создание единого пространства. Именно на почве этого идейного возврата к старому возникают подражания Архангельскому собору в личных поместьях Годунова: церковь в селе Хорошове под Москвой 1598 года и церковь в Вяземах XVI—XVII веков.

Пропорции плана Вяземской церкви построены на основе введения расчета диагоналей. Если принять ширину бокового корабля за a, то ширина среднего корабля будет $a\sqrt{3}$ (диагональ бокового корабля равна $2a$); то же расстояние имеет длина восточных делений (без абсиды). Длина западных делений равна половине диагонали подкупольного квадрата, т. е. $\frac{a\sqrt{6}}{2}$; высота столба $4a$; высота от столба до барабана $2a$; высота барабана $3a$; высота подклета $\frac{3a}{2}$. Обработка стен карнизами, филенками и подобиями триумфальных арок, конечно, не может сравниться с пластикой ренессансного мастера Алевиза Нового, однако все же уничтожает (благодаря декорации) холодность и графичность зодчества эпохи опричнины. Декоративностью отмечена и шатровая церковь другого поместья Годунова — села Красного, под Костромой.

Для этих храмов характерна также их сложная композиция с боковыми приделами, существовавшая в XIV и вновь явившаяся в XVI веке (см. выше). В появлении приделов играло роль, конечно, желание иметь алтари особых личных посвящений. Такого рода индивидуалистические установки были возможны лишь в порядке развития «буржуазных» идей (см. Псков). Но в храмах Годунова сами боковые приделы получают репрезентативную и декоративную симметрию.

Феодальная природа художественных вкусов Бориса Годунова проявилась более всего в построении столпообразных храмов. Знаменитейшим из них является Иван Великий. Годунову принадлежит лишь завершение его; но столп на некоторую (теперь трудно определимую) высоту стоял уже



ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ПРИМИТИВНО-ДЕКОРАТИВНЫЙ СТИЛЬ XVII ВЕКА



ОБЕДИТЕЛЯМИ из гражданской войны вышли не старые вотчинники, а дворянство, не без помощи купечества; дворянство само втягивается в XVII веке в торговлю, о чем красочно рассказывают иностранцы, и в то же время перерождается в новых вотчинников. Кроме северного торгового пути, большую роль начинает играть южный, на Восток, за шелком — одним из важнейших товаров в Европе. Московское государство становится посредником между Западом и Востоком, и в компонентах московского искусства заметны черты того и другого. Немалое значение для искусства получило присоединение Украины. К концу XVII века была вновь поставлена старая задача — приобретение Балтийского моря.

Превращение поместий в вотчины способствовало дальнейшему развитию крепостного права, что было закреплено Уложением 1549 года и рядом иных законодательных мер. Громадное количество земель с прикрепленными крестьянами захватывается дворянством, в частности царскими родственниками.



Рис. 190. Церковь в Панилове, с запада

Более замечательно, что феодальная реакция отразилась даже в архитектуре иных классовых групп. Так, к этому времени относится появление мелких столпообразных храмиков на посаде, иногда крытых шатром и имеющих колокола. Сюда относится колокольня Гребневской церкви в Москве XVI—XVII веков, стоящая необычно — с юго-восточного угла главного храма; сперва это была центрическая церковь, несколько позднее надстроенная колокольным звоном и получившая шатер. Следует помнить, что все древнейшие шатровые колокольни были храмами. Назначение для одного лишь звона они получили во второй половине XVII века. К 1600 году относится древнейший пример деревянной шатровой церкви в селе Панилове Холмогорского края и некоторые другие. Рубленный в лапу, восьмигранный столп несет шатер, крытый лемехом. С запада и востока примыкают клети, крытые бочкой. Двухскатный «нишевик» и такое же крыльцо осложняют постройку. Как это обстоятельство, так и статичность широкого столпа, придавленного коротким шатром, а равно закрытие потолком под'ема внутреннего пространства и, наконец, составной характер по-



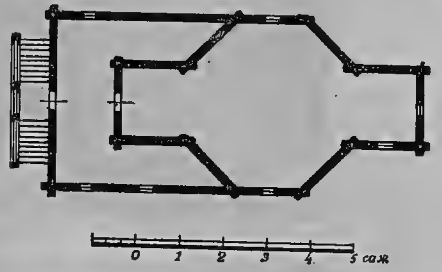


Рис. 191. Церковь в Панилове, разрез и план

следнего — все это не только не имеет ничего общего с такими шатровыми памятниками, как Коломенская церковь, но прямо противоположно ей.



Рис. 192. Старый собор Донского монастыря, с востока

Нет ничего случайного в том, что деревянные шатровые храмы появились на севере и северо-востоке; вспомним, что сами северные крестьяне, частью не крепостные, нередко были промышленниками. Крупнофеодальная аристократия долго продолжала служить образцом в искусстве для дво-

рянства и купцов. Но воспринятые образцы получали своеобразное преломление, старые типы перерабатывались в новом стиле.

Новое понимание статического полого пространства и композиции слагаемых пространств мы увидим в XVII веке. Но первые его проявления относятся к концу XVI века. Таковы приделы годуновских храмов, таков же старый собор Донского монастыря 1593 года, заключающий собою тип бесстолпных храмов XVI века. Вместо их фронтонного под'ема мы находим ярусы кокошников, как реминисценцию XV века, и карниз, отрезающий эти кокошники от стены по «итальянскому» образцу. В пластике храма, с троечастным делением стен пилястрами, и в стройности его верха звучит старая архитектурная феодальная традиция; незамыкаемое этой массой пространство не имеет никакой необходимости ни в ее композиции, ни в расчленении. Новое понимание пространства вполне раскроется лишь в зодчестве XVII века.

ЛИТЕРАТУРА

Бартенев, Московский Кремль. I—II.

Богусевич, Новый тип древнерусского зодчества XVI—XVII вв. (Сборник аспирантов ГАИМК).

Брунов, Памятники древнерусского зодчества XVI в. (Труды секции искусств РАНИОН).

Brunov, Ueber den Stil der altrussischen Baukunst („Wiener Jahrbuch für Kunstwissenschaft", VI).

Вологодская губерния (Изв. археол. ком., 61).

Воронин, Зодчество XVI в. (Сборник аспирантов ГАИМК); Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. ГАИМК, М.—Л. 1934.

Горностаев, Архитектура Москвы («По Москве», 1917).

Дульский, Памятники Казанской старины. Казань 1914.

Дунаев, Вологда (Труды ком. по сохран. древн. памятн., V, 1914).

Дунаев, Соловецкая обитель («Баян», № 4 и 5, 1914).

Дунаев, Сольвычегодск («Баян», № 1 и 3, 1914).

Евдокимов, Север в истории русского искусства. Вологда, 1920.

Eliasberg, Russische Kunst. München 1915.

Забелин, История гор. Москвы. М. 1902.

Забелин, Черты самобытности в древнерусском зодчестве.

Извеков, Кремлевские церкви, упраздненные в XVIII—XIX вв. (Чтения в общ. духовн. просвещ., 1914—1915).

Ильин, Усадьба Годуновых (Сборник ОИРУ, № 5—6, 1928).

Iorga et Bals. L'art roumain. Paris 1922.

Henry. Les églises de la Moldavie du Nord, I-II. (Monuments de l'art byzantin, VI). Paris 1930.

Красовский, Материалы к истории русской архитектуры («Зодчий», № 41, 1912); Московское каменное церковное зодчество.

Лукомский, Вологда; Кострома; Русская провинция.

Макаренко, Белозерский край.

Макаренко, У Соли Вычегодской.

Некрасов, Города Московской губернии. М. 1928.

Некрасов, Древнерусское каменное зодчество («Строитель», № 22, 1929).

Некрасов, Древние подмосковные.

Некрасов, Костромской край в истории древнерусского искусства (Труды Костр. научн. общ. по изуч. местн. края, XXX, 1922).

Некрасов, Отчет Тверской экспедиции (Труды Каб. ист. матер. культ., IV).

Некрасов, Проблема происхожд. древнерусск. столповых храмов. (Труды каб. ист. матер. культ., V).

Попов, Церковь Николы в Мясниках (Труды Моск. археол. общ., X, 1885).

Преображенский, Памятники архитектуры Калужской губ.

Sidoroff, Moskau.

Сперанский, Очерки по истории Приказа каменных дел Московского государства. М. 1930.

Суворов, Опись Софийского собора в Вологде. М. 1863.

Суслов, Очерки по истории древнерусского зодчества.

Суслов, Храм Василия Блаженного. М. 1912.

Суслов, Новое в архитектуре Василия Блаженного («Вопросы реставрации», I).

Шамурины, Москва. М. 1913.

Шереметев, Вяземы. II. 1916.

Eding, Abriss einer Geschichte Moskaus („Moskauer Almanach“, 1917).

Эдинг, Московская архитектура до конца XVII в. М. 1915.

Эдинг, Очерки древнерусской архитектуры («София», № 2, 1914).





ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ПРИМИТИВНО-ДЕКОРАТИВНЫЙ СТИЛЬ XVII ВЕКА



ОБЕДИТЕЛЯМИ из гражданской войны вышли не старые вотчинники, а дворянство, не без помощи купечества; дворянство само втягивается в XVII веке в торговлю, о чем красочно рассказывают иностранцы, и в то же время перерождается в новых вотчинников. Кроме северного торгового пути, большую роль начинает играть южный, на Восток, за шелком — одним из важнейших товаров в Европе. Московское государство становится посредником между Западом и Востоком, и в компонентах московского искусства заметны черты того и другого. Немалое значение для искусства получило присоединение Украины. К концу XVII века была вновь поставлена старая задача — приобретение Балтийского моря.

Превращение поместий в вотчины способствовало дальнейшему развитию крепостного права, что было закреплено Уложением 1549 года и рядом иных законодательных мер. Громадное количество земель с прикрепленными крестьянами захватывается дворянством, в частности царскими родственниками.

XVII век богат бунтами, и крестьянскими и городских низов; особенно значительным было восстание Разина в 1670—1671 годах.

Государство начинает принимать характер централизованного, полицейского, с постоянным войском. Появляются даже (правда, на короткое время), элементы капиталистических отношений — наемный труд. Начинают организовываться мануфактуры.

Разбивался старый уклад жизни, создавались новые группировки во всех классах населения, вплоть до первых появлений интеллигенции. Падение старого феодального порядка наиболее заметно было в мире церковном. Во второй половине XVII века церковь теряет черты сепаратизма и подчиняется государству, как одно из чиновничьих ведомств, перед которыми поставлена была задача идеологического оправдания новых порядков. В этом выражалось превращение древней церковной Руси в новое светское государство, однако в условиях феодальных производственных отношений.

Строительство, начавшееся после так называемого «смутного времени», на первых порах, естественно, исходило из типологии и форм XVI—XVII веков. Однако понаехавшие в Москву поместное дворянство и посадское мещанство должны были внести нечто своеобразное, сказавшееся хотя бы в отсутствии четкости старого стилистического выражения. Нельзя не отметить, что, по дошедшим до нас документам, в результате гражданской войны в самой Москве погибло столько каменных домов и особенно храмов, что для строительства нехватало столичных мастеров и рабочих, каковых и начинают с 1616 года мобилизовать из провинции. Эти провинциальные мастера также должны были внести в строительство известное своеобразие.

В 1627 году строится на территории царской усадьбы в Рубцове (под Москвой) церковь Покрова. В основу ее композиции положена система, которую мы видели в церкви Годунова в Вяземах, т. е. основной куб с двумя приделами и круговой галлереей. Но массы храма с ярусами кокошников

и совершенно полое пространство (в главном храме — с кресчатым сводом, а в приделах — с сомкнутым) приближают памятник к старому собору Донского монастыря 1593 года. Близко к последнему и выражение масс Казанского собора



Рис. 193. Церковь в Рубцове, с юго-запада

в Москве, на углу б. Никольской улицы и Красной площади (1636 года). Планы храмов очень близки к квадрату, как и у бесстолпных церквей XVI века. Протяжение абсид приближается к половине диагонали квадрата. Однако в обоих памятниках есть моменты иного порядка, заключающиеся не в иконографии и не в формах, а в пропорциях и обус-

ловленном ими выражении. Массы становятся грузными, кубичными (внутренняя высота стены равна ее длине), и их пластика менее динамична, что особенно чувствуется в преуменьшенной главке церкви Покрова в Рубцове; формы кажутся чем-то внешним по отношению к общей массе, а не ее функцией. Пространство замыкается в своей неподвижности настолько, что алтарь совершенно изолируется и получает отдельное, значительное по размерам, помещение; последняя черта, идущая, вероятно, из глубокой древности (от XIII—XIV веков) и почти вытесненная в XV веке, становится всеобщей в XVII веке. Здание распадается на две

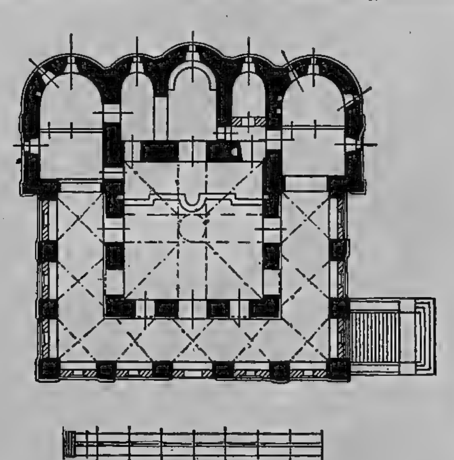


Рис. 194. Церковь в Рубцове, план

части, но каждая из них оказывается упрощенной до последней степени как в отношении пространств, которые становятся полыми, с сомкнутыми сводами, часто без светового барабана главы, так и в отношении масс, кубы которых лишь прикрыты внешней декорацией, утерявшей характер и иллюзию сложных конструкций. Исчезают кровли по закомарам, а в отношении расстановки окон и различных частей композиции теряется вертикальная ось координаты, руководствоваться которой было обязательно в XVI веке.

Мобилизованными силами Приказа каменных дел и местными подрядчиками за 1640—1670 годы было выстроено

множество храмов, но наряду с этим громадное количество более древних было искалечено заменой позакомарных покрытий четырехскатными, при которых горизонтали стен соответствовала внутри горизонталь сомкнутого свода. В этом заключалось, конечно, не только упрощение, но и новое художественное понимание. Древнейшим памятником с четырехскатной кровлей является церковь Николы Надеина в Ярославле 1621 года.

Покрытие храмов посредством сомкнутого свода является в XVII веке типическим и делает все пространство совершенно единым, замкнутым и статичным. Стены храмов не имеют никаких лопаток, порой даже карнизов, а свод не раскрывается в барабаны глав, которые остаются глухими. Храмы вовсе не приземисты, что, однако, не выражает динамики пространства, как в столпообразных зданиях XVI века, а производит впечатление инертной деревянной «клети». Замкнутость отдельных частей храма посредством стен напоминает то же явление в сопоставлении комнат-«палат» гражданской архитектуры. Пространство храма ориентируется от одной средней «мертвой» точки на углы, в соответствии с требованиями культа (клирос, свечной ящик, столик просвирни); в углах размещаются окна, извне обнаруживающие не только асимметрию, но иногда и различный уровень расположения. Нельзя не видеть, что ориентация на углы типична для избы.

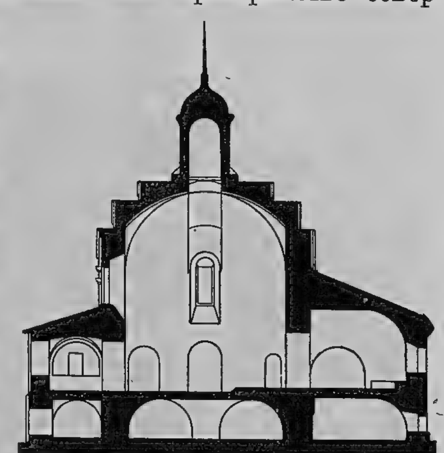


Рис. 195. Церковь в Рубцове, разрез

Все членения стены — лопатки, раскреповки, закомары (кокошники), карнизы — то перебивают друг друга, то друг с другом не согласованы, то вовсе исчезают (Успенская

церковь Пертоминского монастыря 1691 года), стена нередко остается нерасчлененной от угла до угла (см., напр., церковь Николы в Хамовниках 1679 года). Главы оторвались от массы здания и стоят на нем, как постороннее тело, напоминая видом своим кегли с грузными главами и тонкими шейками (см. церковь Николы на Берсеневке 1650—1656 годов и Верхоспасский собор в Кремле 1678 года).



Рис. 196. Церковь Николы Надеина, с севера

Композиция масс с приделами получает сложность (см. Останкинскую церковь 1668 года) и нередко живописную асимметрию, имея в плане букву Г (Путинковская церковь 1652 года, Грузинская церковь 1634—1654 годов), что обычно в планировке русского двора в деревенском зодчестве. В единый куб здания вводятся тайники для создания камор, ризниц и т. п., незаметные извне, подобные различным чуланам гражданской архитектуры русской деревни.

Совершенно теряется смысл карнизов, когда-то пропагандированных Алевизом Новым и вновь акцентированных



Рис. 197. Церковь Николы в Хамовниках, с запада

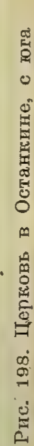


Рис. 198. Церковь в Останкине, с юга



Рис. 199. Путинковская церковь, с северо-востока

в эпоху Годунова. Все карнизы раздроблены впадинками в виде ширинок, сердечек, киотцев, зигзагов, а иногда прямо разрываются наличником окна; это не архитектонический элемент, а декларация некоторой горизонтали. Вертикальное ограничение стен в виде пилястров нередко приобретает характер штучного набора (Соликамский собор 1684 года,

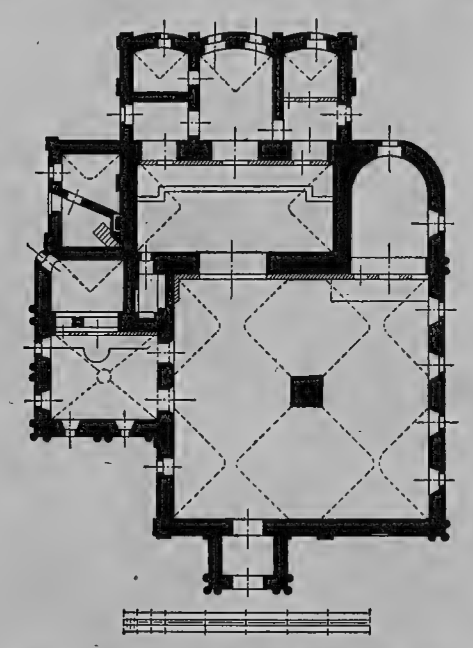


Рис. 200. Путинковская церковь, план

Останкинская церковь 1668 года и др.) или заменяется двумя-тремя лежащими в одной плоскости «романскими» полуколоннами, конечно, лишенными всякой ордерности. В этих ограничениях стен так же нет идеи несения тяжести, как и в дробных вертикальных выступах концов бревен при рубке «в обло». Особенно следует отметить близость к деревянному зодчеству громадных, составленных из дробных частей, оконных наличников, накладываемых на стену и увеличивающих впечатление от очень, по существу, небольшого окна. Все упомянутые декоративные детали, бу-

дучи скульптурными, так равнодушно нанесены на стену, что не сливаются с ней и вовсе не определяют ее пассивных и активных элементов или отношения здания к внешнему пространству, как мы имеем это в архитектуре Запада.

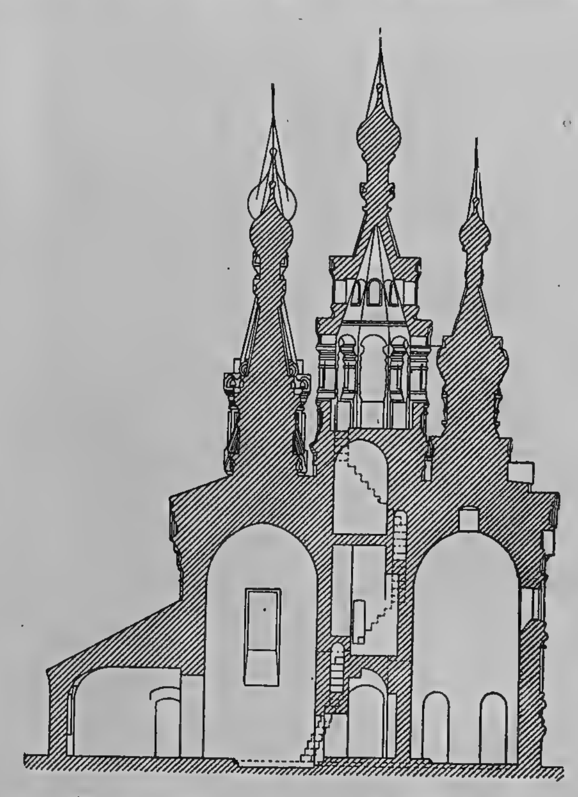


Рис. 201. Путинковская церковь, разрез

Совершенно ясно, что высказанная однажды мысль о барочности русского зодчества XVII века является ошибочной. Во всей этой декорации нет никакого движения, об'единяемого каким-нибудь принципом; асимметрия и беспорядок недостаточны для идеи связного движения. Стена является, по существу, нивеллированной плоскостью, принимающей на себя любые декоративные измышления, к которым относятся излюбленные в XVII веке изразцы, дающие плос-



Рис. 202. Грузинская церковь, с юго-запада

кий цветной узор (см. церковь Григория Неокессарийского на Полянке 1668—1679 годов). Только в деревянном зодчестве можно найти этому подобие. Характеру стены соответствует и условность фасадности, особенно при постановке крыльца

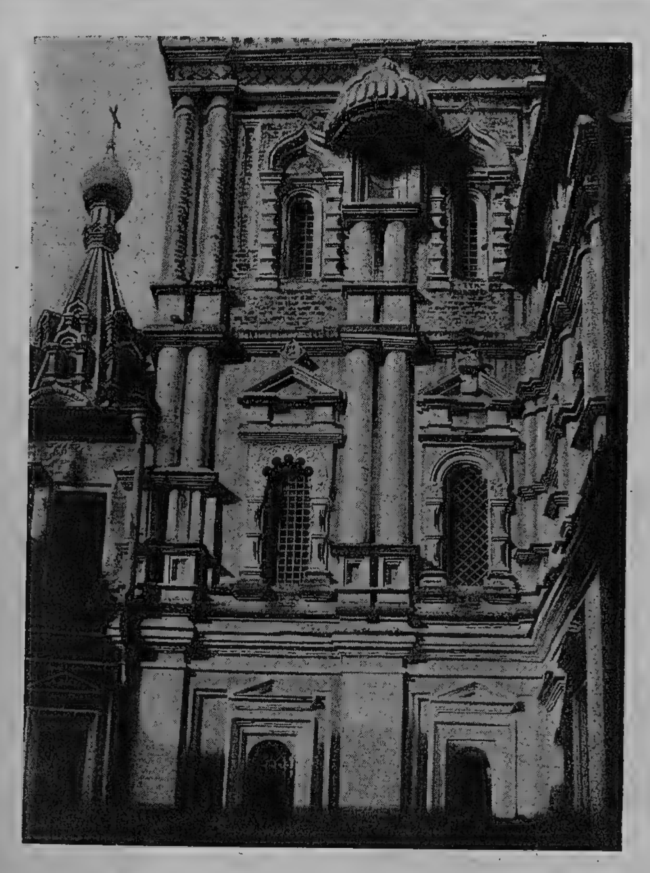


Рис. 203. Грузинская церковь, с юга

или колокольни по преимуществу с западной стороны. Смотри, например, крыльцо с покрытием в виде бочки у Тайнинской церкви 1675 года, имеющей трапезную в виде особой палаты; такая же трапезная у церкви в Котельниках 80-х годов XVII века; обе эти церкви находятся на месте царских усадеб, и их трапезные с обходными хорами ука-

зывают на некоторое возрождение старой феодальной идеологии, о чем речь будет итти в дальнейшем.

Гражданская война начала XVII века опрокинула феодальные верхи, создавшие аристократическую архитектуру



Рис. 204. Церковь Григория Неокессарийского, с юго-запада

XVI века; на смену им явились средние дворянские и купеческие круги с мест. Эти новые круги принесли и новые вкусы, иное художественное мироощущение, склонное к большей рационализации, но не к репрезентативности, равно и не к отвлеченности. Привычная в провинции деревянная архитектура, отличавшаяся большей упрощенностью и рационализмом, нежели каменное зодчество прошлого, созда-

ла новое движение в архитектуре столицы. Мы уже видели моменты сближения художественных принципов каменного и деревянного зодчества в Пскове и ранней Москве; но, бесспорно, эта близость никогда не достигала таких пределов, как в XVII веке.

Конечно, здесь дело вовсе не в каком-либо механическом воздействии деревянного зодчества на каменное. В первом выражалась привычная идеология «дома», как об'единения



Рис. 205. Тайнинская церковь, с запада

семьи, ее жилища. Мы уже видели эту идею семьи в искусстве XIV—XV веков. Черты интимности псковской архитектуры — не что иное, как разновидность той же идеологии. В XVII веке она раскрывается в представлении храма, как «дома бога»; на этой почве «дом божий» принимает черты гражданского жилища, дома, конечно, в образах уже привычных, т. е. в характере провинциальной деревянной архитектуры. Сюда присоединяется одно весьма важное явление, уже отмеченное нами ранее: алтарь, «жилище бога» в тесном смысле слова, приобретает изолированность; противопоставленное алтарю пространство для молящихся становится поперечно-ориентированным, напоминая

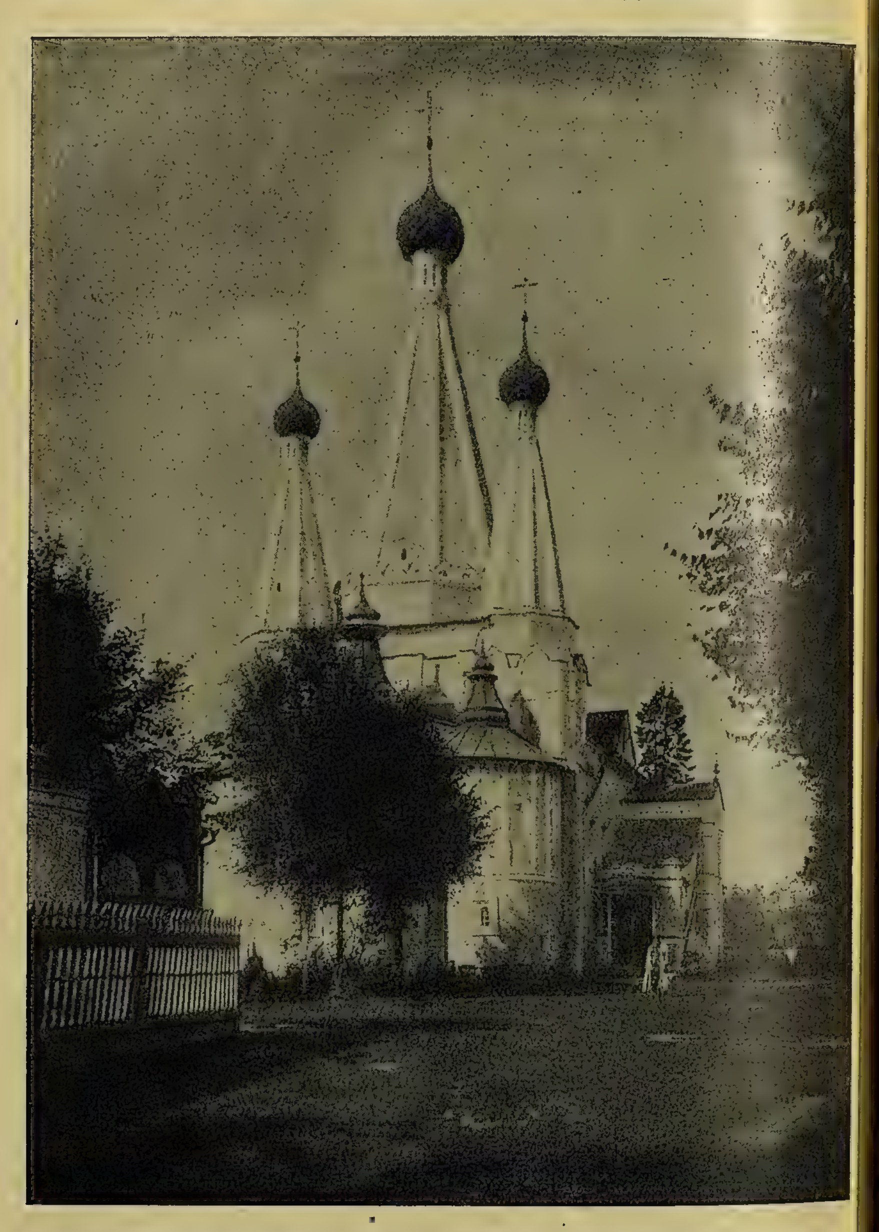


Рис. 206. «Дивная церковь» в Угличе, с востока

восточные храмы и даже древнерусские более ранней поры. Так, в эпоху значительного проникновения западных воздействий мы видим вместе с тем усиление и восточных.

Трудно во всех этих храмах найти закономерность в организации внутренних пространств. Обычно каждая из замкнутых «клетей», на которые распадается храм, имеет свои размеры длины и ширины; но иногда бо́льшая клеть суммирует какие-либо размеры меньших. Искать при этом модуля не приходится; иначе говоря, храмы XVII века по своим об'емам наиболее примитивны из всего древнерусского зодчества.



Рис. 207. Церковь в Петровском, обмеры А. И. Некрасова

В XVII веке был введен новый кирпич, тех же пропорций, что и в XVI веке, но меньших размеров: 25×12×6 см. Иногда для специальных целей (например для мостов, фундаментов, крепостей и пр.) изготовлялся и очень крупный кирпич; так, в Москве найден кирпич XVII века размером 36×28×14 см.

Итак, буря «смутного времени» вызвала изменение архитектурных понятий и в угоду им перемешала архитектурные формы. Интересно проследить, как это отозвалось на шатровом зодчестве.

Шатровые храмы продолжали строиться в XVII веке. Таковы Медведковская церковь (после 1623 года) в поместье князя Пожарского; «Дивная» церковь в Угличе 1628 года; патриаршая подмосковная церковь Троицкого-Голенищева 1644 года и др. В этих памятниках проявляются в полной мере все указанные выше признаки стиля XVII века, прежде всего — живописность композиции, напоминающая Василия Блаженного. Сдвигаются шатры, теряется общая для всего комплекса координата. Никакого впечатления крепостной башни, башни-памятника не остается. Размеры шатров сокращаются и вверх и вширь; они отделяются сводами от замкнутого, статического пространства храма. С середины XVII века шатровые церкви подвергаются прямому запрещению; в виде исключения такие постройки, конечно, бывали, но крайне редко (см. церковь 1685 года в Петровском под Москвой, в имении царских родственников Милославских). Около середины XVII века появляются такие «шатровые» храмы, в которых восьмерик и шатер, чрезвычайно преуменьшенные и не имеющие никакого отношения к внутренним пространствам, стоят на кровле в качестве инертной фигурной декорации церкви, уподобляясь шеям с главами. К этому типу относятся: упомянутая уже Путинковская церковь 1649—1652 годов; трехшатровая церковь в Казани 1652 года; чрезвычайно нарядная церковь в Вязьме, около того же времени; одношатровая в Саввино-Сторожевском монастыре 1652 года и ряд других. Исчезая, как выражение стиля и даже как иконография, шатры сохранились в мно-



Рис. 208. Трехшатровая церковь в Вязьме, с запада



Рис. 209. Колокольня церкви Иоанна Златоуста в Коровниках

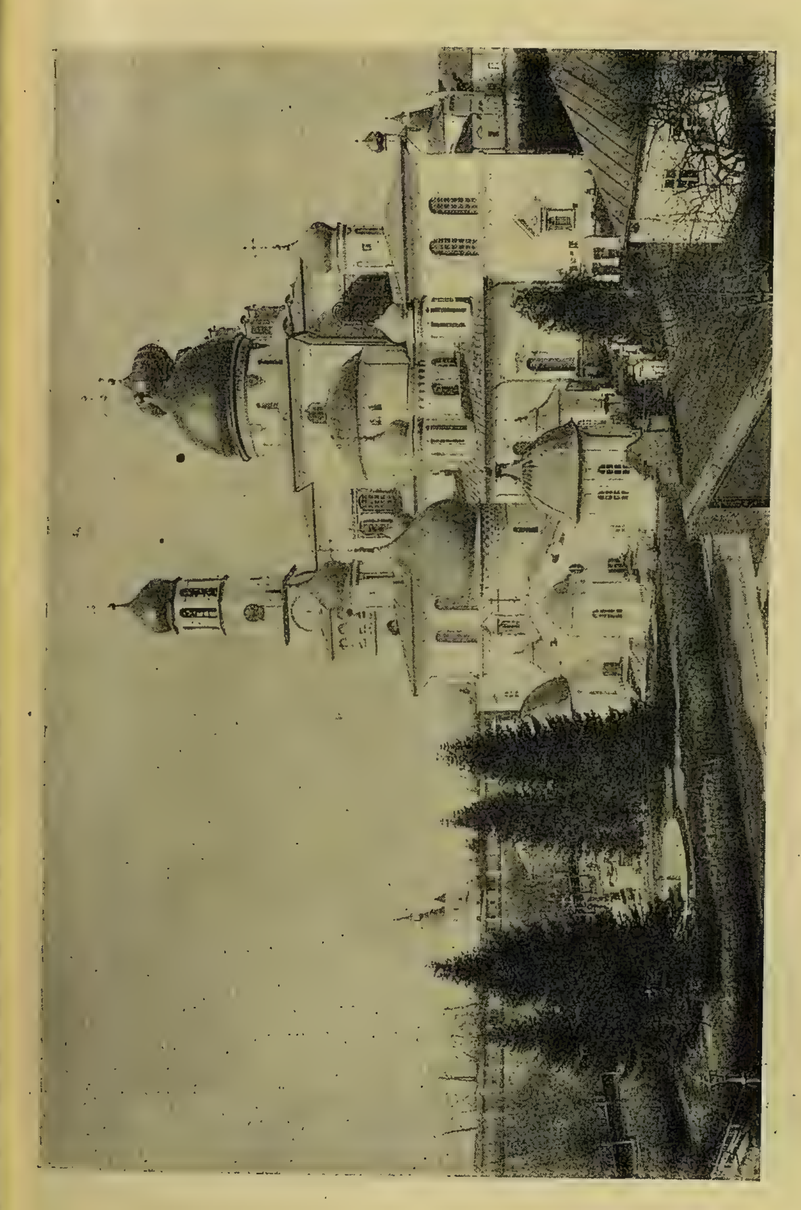


Рис. 210. Собор Нового Иерусалима, с востока

гочисленных колокольнях, когда-то имевших характер центрических храмов «под колоколами», а в XVII веке получивших лишь значение звонниц. Иногда эти колокольни получали чрезвычайно стройный вид и значительную высо-



Рис. 211. Церковь в Бутырках, с юго-запада

ту; такова колокольня церкви Иоанна Златоуста в Коровниках второй половины XVII века. В появлении этой колокольни и названной ранее Петровской шатровой церкви есть своя закономерность; в них отражаются внутреннее расслоение феодалов, усиление крупнофеодальных фамилий, а равно и подобный процесс в среде купечества. На этой поч-



Рис. 212. Церковь Воскресения на Дебре, с юго-запада



Рис. 213 Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках, с запада

ве могли возникнуть отзвуки прошлого, касавшиеся, впрочем, более типа, чем стиля архитектуры.

Колоссальным и по значению и по размерам памятником крупных феодалов, как бы припоминанием старого, является собор Нового Иерусалима 1658—1685 годов, начатый Никоном. Собор распадается на две части: шатровый центрический храм с запада и крестообразный с восто-



Рис. 214. Ильинская церковь в Ярославле, с запада

ка. Шатер храма, ныне существующий, принадлежит XVIII веку; вся композиция взята от подлинного Иерусалимского собора, модель которого была привезена в Москву из Иерусалима. Тем не менее, памятник типичен для XVII века своими живописными массами, декоративностью стен, изразцовой орнаментикой. Через эти черты XVII века пробивается старая идея монумента и централизации архитектурного организма, получившая дальнейшее развитие к концу XVII века. Организация колоссального сводного пространства в Новоиерусалимском соборе предвосхищает черты зодчества XVIII века.

Другим проявлением тех же крупнофеодальных реминисценций является некоторое возрождение больших соборов. Первым из них был начат в 1645 году, по распоряжению Михаила Романова, собор Ново-Спасского монастыря, явля-



Рис. 215. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, с севера

ющийся усыпальницей Романовых. К этой же группе относятся такие храмы, как Троица в Листах 1661 года, Покровский собор в Измайлове 1679 года, церковь в Бутырках 1682—1684 годов и др. К концу XVII века эта реакция старого типа получает наиболее сильное выражение в поволжской архитектуре.

Такие храмы, как Воскресения на Дебре в Костроме 1650—1652 годов, Иоанна Златоуста в Коровниках (в Ярославле) 1654 года, Ильинская церковь, там же, 1647—1650 годов, Иоанна Предтечи в Толчкове, там же, 1671—1687 годов, Воскресенский собор в Тутаеве (б. Романово-Борисоглебске) 1652—1670 годов и др., сохраняют все черты стиля XVII века в отношении живописной и сложной композиции, в отношении масс и выражения стен; но их грандиозные размеры, с «освященным», как говорили в старину, пятиглавием, и

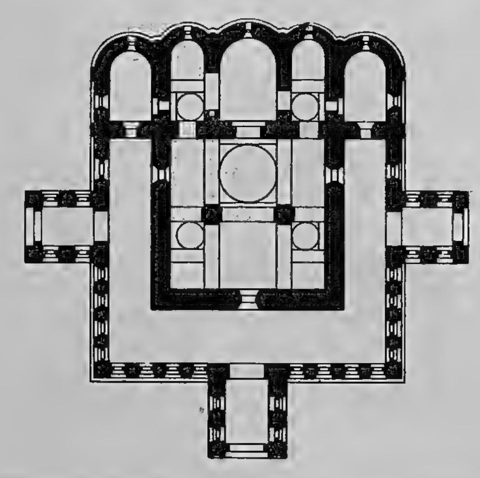


Рис. 216. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, план

внутренние обширные пространства, расчлененные четырьмя столбами, опять возвращают нас к идее громадной залы и к репрезентатизму. Обычно лишь два столба находятся в помещении для молящихся, а два — за иконостасом. Ряд храмов продолжает двухстолпный тип XVI века, с его соотношением пространств (см. выше). Не подлежит сомнению, что возрождение идеи репрезентатизма и зальности обусловлено воздействием Московского Успенского собора; в ряде соборов мы находим круглые столбы и даже крестовые своды (см. Чебоксарский собор 1652 года, особенно Коломенский собор, перестроенный в 1671 году, и др.). Старая художественная идея еще более подчеркнута в храмах Рос-

товского Кремля и некоторых находящихся близ Ростова монастырей. Здесь мы встречаемся с таким архаизмом, как покрытие по трехлопастным фронтонам (см. церковь Спаса «на сенях» 1675 года, церковь Белогостицкого монастыря 1657 года). Имеет место явное подражание Исидоровской церкви в Ростове, построение которой приписывается Ивану Грозному. Белогостицкий монастырь и Ростовский Кремль



Рис. 217. Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, разрез

выстроены известным ростовским митрополитом Ионой Сысоевичем, причем в первой постройке ему помогали ростовские князья Темкины.

Изучение отдельных частей Ростовского Кремля, как стен с башнями, храмов и палат, убеждает в том, что он выстроен не на пустом месте и что в основе его лежат какие-то остатки постройки XVI века. Восстановление и обстройка Кремля в 1670—1680 годы были чисто фантастической затеей создания крепости, но они выразили сепаратистские тенденции Ионы, близкие идеям старого боярства. Этим об'ясняется не только интерес к воспроизведению старых

форм и типов XVI века, к пластической мощи сооружений с точки зрения масс, но и любопытная практика алтарной преграды в виде каменной стены с выступающим массивным балдахином перед «царскими» дверями (церковь Иоанна Богослова); иногда эти двери соединяются с сильно поднятой солеей (церковь Воскресения), в одном случае



Рис. 218. Воскресенский собор в Тутаеве, с юга

имеющей преграду из массивных столбов и арок (церковь Спаса «на сенях»). Подобно тому, как в двух храмах царских усадеб мы находим восстановление хоров (см. выше), так ростовский митрополит отгораживает себя алтарной преградой от всей массы митрополичьего двора, присутствующего на богослужении.

Однако Иона Сысоевич не вернул, конечно, старого стиля. Принципы живописности и декоративности, столь сильные в XVII веке, владеют и его Кремлем, план которого опреде-



Рис. 219. Церковь Спаса «на сенях» в Ростове, с юга



Рис. 220. Церковь Воскресения в Ростове, с севера

ляется не репрезентативностью здания на обширной площади, а асимметрической, по периферии площади, группировкой, столь эффектной благодаря озеру Неро. Не трудно видеть сходство этой планировки с планировкой деревен-



Рис. 221. Церковь Воскресения в Ростове, внутри

ского усадебного двора. Этот живописный ансамбль характерен для всех монастырей XVII века. Кроме того, самые ворота Ростовского Кремля (ср. также ворота Борисоглебского монастыря) отличаются исключительной декоративностью, противоречащей идее силы, которая требуется от крепости.

Теми же элементами живописного убранства отличаются и верхи башен Московского Кремля, надстроенные в 70-х

годах XVII века. Псевдоготический верх Спасской башни сооружен уже в 1624—1625 годы англичанином Христофором Галовеем, строившим и другие здания, частью с псевдоготическими чертами. Эта декоративность крепостного зодчества характерна в башнях и воротах царских резиденций —



Рис. 222. Церковь Спаса «на сенях» в Ростове, внутри

села Коломенского (1672—1673 годы) и Измайлова (1679—1680 годы). В декорации этих укреплений мы едва ли не в первый раз встречаемся с ордерной колонной, которая, конечно, противоречит идее крепости даже с точки зрения военной техники; начинает появляться западно-европейская мысль о пластическом теле здания, определяемом пластикой человеческого тела.

Однако в провинции даже в XVIII веке были возможны монастырские укрепления совершенно в стиле русского зод-

чества XVI века (см. ограду б. Александровской слободы).

Из источников нам известно (см. выше), что даже в XVI веке было немало каменных гражданских построек, а еще более настроили их в XVII веке. Однако почти все они исчезли; сохранившиеся либо искажены реставрациями и перестройками, либо принадлежат концу века, когда стиль архитектуры изменился.

Павел Алеппский, бывший в Москве в 50-х годах XVII века, говорит о затейливости московских хором в несколько ярусов, об их декорации, среди которой упоминает и колонну. Польский источник 70-х годов XVII столетия упоминает о новых каменных и кирпичных зданиях в Москве, выстроенных по-европейски, отмечая, что этому москвитяне недавно научились у немцев. К 1635—1636 годам относится построение в Московском Кремле теремов, к 1643—1655 годам — патриарших палат, к 1652—1679 годам — палат Милославского (позднее Потешный

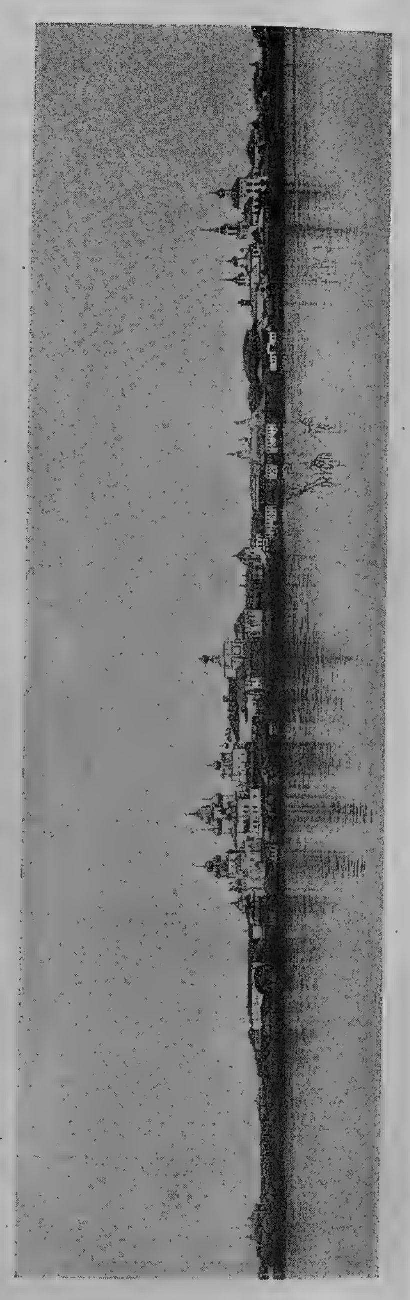


Рис. 223. Ростовский Кремль



Рис. 224. Ворота Борисоглебского монастыря



Рис. 225. Ворота в Коломенском

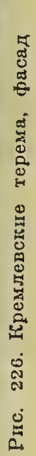


Рис. 226. Кремлевские терема, фасад

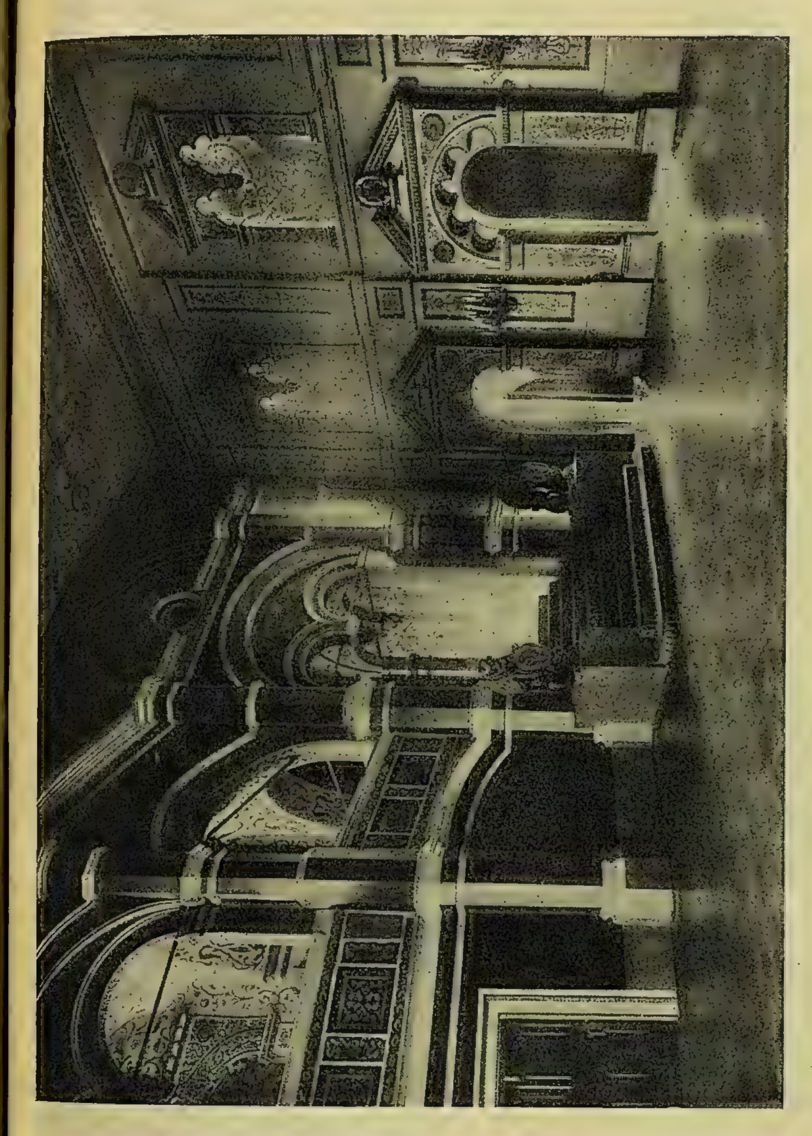


Рис. 227. Кремлевские терема внутри.

дворец). К 70-м годам этого же века относятся терема Ростовского Кремля, впитавшие в себя остатки более древних зданий. В монастырях мы находим немало трапезных с переходами в храм.

Несмотря на различные искажения, нетрудно указать основные принципы стиля. В отношении разрешения внеш-

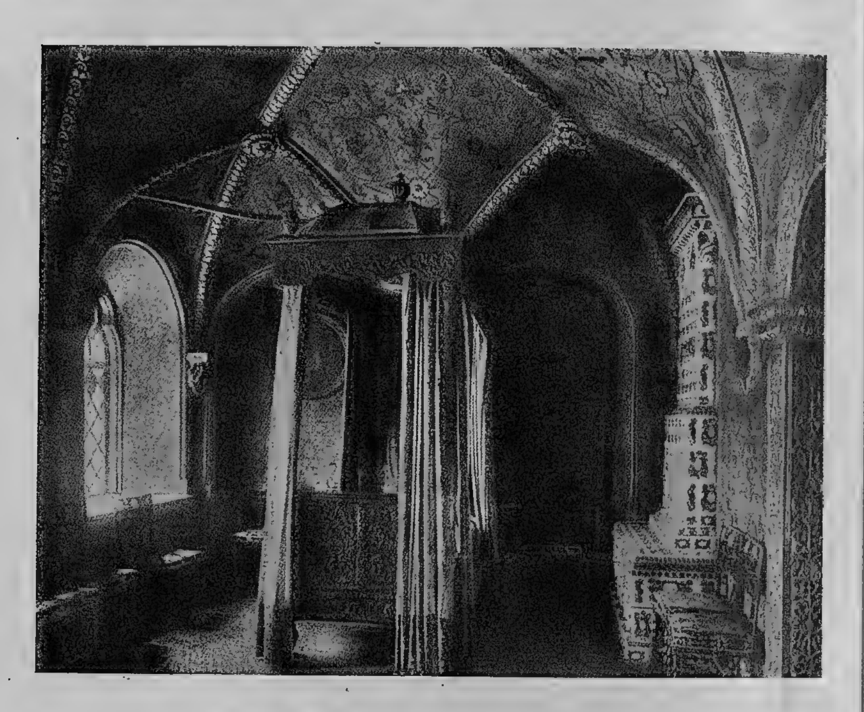


Рис. 228. Кремлевские терема внутри

него пространства, т. е. композиции зданий, это всегда будет живописная планировка по периферии площади; при усложнении композиции во входящих углах этих планировок появляются дополнительные массы, расположенные также по ломаной линии. В этих композициях значительную роль играют крыльца и внешние лестницы, идущие из верхних этажей донизу и покрытые скатными кровлями и рундуками. Получается пересекающийся график движения, усложненный также тем, что переходы, лестницы и даже це-

лые сооружения крупного масштаба (например церковь патриарших палат) висят на арках с проходом под ними. Нет сомнения, что в этой якобы «случайности» композиции отражался элементарный практицизм XVII века; из каждого помещения должен был быть выход, и все помещения должны были связываться между собой соответственно своим функциям. Но в то же время в композиции этой видна и

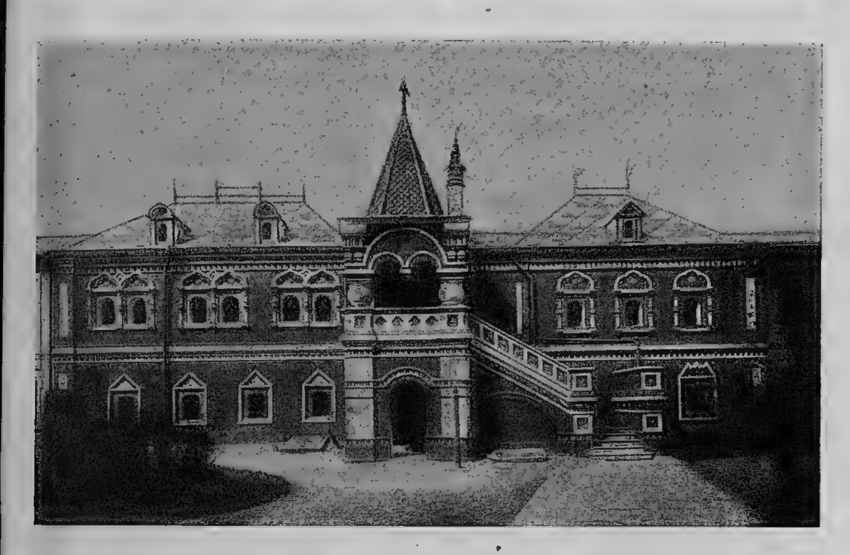


Рис. 229. Палаты Печатного двора

идеология господствующего класса. Даже патриарх, вводя в декорацию своих палат мотивы из Успенского собора, не мог не разбавить репрезентатизм постройки принципом живописности; то же мы видим в теремах Ионы Сысоевича и в царских. В отношении разрешения внутренних пространств мы находим замкнутое пространство клетей, соединенных между собой без расчета на общую пространственную композицию, а путем простого сложения, при котором полое пространство каждой клети является замкнутым в себе и статичным. Маленькие арочные окна в глубоких амбразурах освещают это пространство, перекрытое сомкнутыми сводами с значительными распалубками окон и дверей; нервюры по ребрам

сводов в кремлевских теремах играют, конечно, только декоративную роль. Богата декорация теремов по подоконникам, наличникам окон и дверей, тягам арок. В ней соединяются мотивы, идущие с Запада и Востока, а равно из древней Руси; но все эти мотивы даны в принципе заполнения плоскости, на которой не должно остаться пустого места, но и не должно появиться моментов пластики, нарушающей плоскостность целого. Дробность форм и их плоская узорчатость являются типичными; в отдельных редких случаях круглой пластики последняя слагается из мало подвижных поверхностей, соединенных под значительным углом. Такое оформление должно быть признано показателем примитивности сознания, лишенного гибкости. В этой каменной резьбе чувствуется рука мастера — резчика по дереву.

В 1679 году были созданы палаты Печатного двора, сохранившиеся до настоящего времени, но с более поздними лестницей и крыльцом, а также кровлями. Палаты разбиваются на две различной величины и оформления комнаты, каждая под своей кровлей, связанные посреди сенями. В камне воспроизведена система двух клетей (зимней и летней) с сенями между ними, обычная в деревенской стройке.

Так в церковной архитектуре XVII века звучат мотивы гражданской, а в той и другой видны образы деревянных усадеб, провинциальных посадов и поместий. Лишь к концу века нарастает волна реминисценций старой архитектуры; но они были лишь некоторыми компонентами стиля, и притом не решающими.

Колоссальнейшим памятником деревянного зодчества, отмеченного теми же принципами стиля, был дворец в селе Коломенском, строившийся в течение ряда лет (1667—1681 годы) по частям. Это, конечно, не дворец как единое, хотя бы из различных частей составленное, здание; это также терема из клетей, компонованных по описанным выше признакам. В составе громадного количества высоко вздымающихся деревянных клетей царь имел свои помещения, царица — свои, особые были для царевича, царевен; одни име-

ли одно хозяйственное или ритуальное назначение, другие— другое. Каждая клеть имела особую кровлю, причем некоторые из клетей — более высокие кровли и лучше украшенные. Из источников известно, какую заботу вызывала резьба, покрывавшая подзоры, наличники, перила, притолоки и пр. Резьба, золочение и раскраска были и внутри и снару-

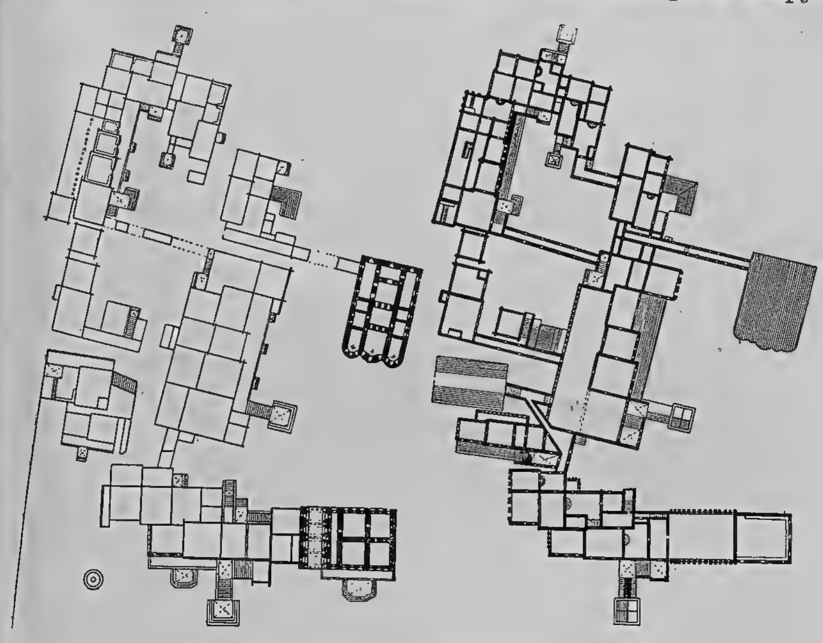


Рис. 230. Дворец в Коломенском, план

жи. Живописность архитектурного организма, с его множеством острых крутых кровель различной формы (шатром, бочкой, скирдом, кубом и др.), соединялась с декоративностью в деталях.

Коломенский дворец был сломан в XVIII веке и известен нам лишь по рисункам, чертежам и по неточной поздней копии. Планы и рисунки некоторых других усадеб крупных феодалов того времени (например Строгановых в Сольвычегодске) говорят о том же стиле, но при менее сложных и роскошных постройках.

В стиле XVII века, таким образом, заключаются черты деревянного русского зодчества, следовательно — зодчества далеко не высших слоев общества. Здесь мы должны категорически отвести общераспространенное мнение, что деревянное зодчество русского Севера в области храмов и жилых домов является «народным», крестьянским истоком архитектуры XVII века.

Мы отметили в композиции домов, а отчасти и храмов, сходство как с усадебной композицией, так и с соединением клетей деревенского дома, которое встречается в настоящее время в крестьянских постройках и, возможно, было и в крестьянских дворах XVII—XVIII веков (как это показывают некоторые иконы с изображением изб). Но здесь же нужно добавить, что последние изображения принадлежат иконам, воспроизводящим виды монастырей, а поэтому крестьянское происхождение их может вызвать сомнения. Тем не менее, признав компоновку дома и усадьбы сходной с крестьянской, мы должны представить себе дело так, что последняя идет от помещичьей, а не наоборот. Ведь именно так развивалась позднее изба, получая окна, ставни, крылечки, дымовую трубу и т. д. Указанные нами усадьба и дом были в таком виде у провинциального среднего дворянина, и, конечно, от его жилища пошли «косящатые» окна московских домов, их наличники, а затем и подобное же убранство церкви. Самое распределение света по полому об'ему не могло исходить от крестьянской избы, окна которой в XVII веке все были волоковые. На рисунках Олеария волоковыми являются даже окна рядовых московских домов; последние, однако, судя по этим рисункам, отличались большой высотой, вмещавшей не один этаж, как мы это видим и в теремах Коломенского, хотя извне градация этажей не отмечена и устанавливается лишь ярусами окон.

Если зодчество XVII века во всей своей типичности может быть понято как порождение в деревянных формах строительства средних феодальных слоев, то не менее четко решается вопрос о социальной природе деревянного зодчества Севера.

Прежде всего мы должны вовсе отвести громадные избы Севера, всегда называемые там «домами». Мы имели случай в начале книги говорить об ошибочности мнения, будто это древнейший тип крестьянских построек. Единство массы этих домов, соединенных под одной кровлей вместо композиции из сопоставления клетей (при искусственной и мало логичной связи больших стен), говорит о появлении их в результате городской культуры, проникавшей на Север



Рис. 231. Дворец в Коломенском, модель

с XVII века и особенно с эпохи Петра; нет ни одного такого дома, который можно было бы датировать XVII веком. Эти дома — явление XVIII века и могли бы не упоминаться в нашем изложении, если бы они не обнаруживали ту среду, которая их создала. Это среда не столько крестьян-хлебопашцев, сколько промышленников, часто рыболовов, пользовавшихся наемным трудом.

Иначе говоря, в этих массивных деревянных домах Севера жили промышленники-кулаки, пионеры будущей русской буржуазии.

Этой же классовой природой отличается и церковная архитектура русского Севера. Не случайность, что именно на

Севере появились еще в конце XVI века и стали многочисленны в XVII веке столпообразные шатровые деревянные храмы, как подражание консервативным формам зодчества в среде с консервативной идеологией. В XVII веке на Руси



Рис. 232. Церковь Елгомской пустыни, с востока

вообще шатровые храмы были отмирающей формой. На Севере они повторились в XVII веке не в среде крепостного крестьянства, а в кругу буржуазной, мещанской верхушки черных (свободных) крестьян.

Как это часто бывает, в провинции такая среда с запозданием (и, конечно, с искажением) повторяет вкусы ведущей социальной группы столицы.

В сущности, при кажущемся множестве вариантов деревянных храмов их композиция крайне однообразна. В основе лежит стремление вверх, будь храм выстроен «восьмериком» или «клетью», т. е. «четвериком». И в том и в другом случае церковь могла называться «клетью» и «древяна вверх». Документы показали, что оба термина приложимы и

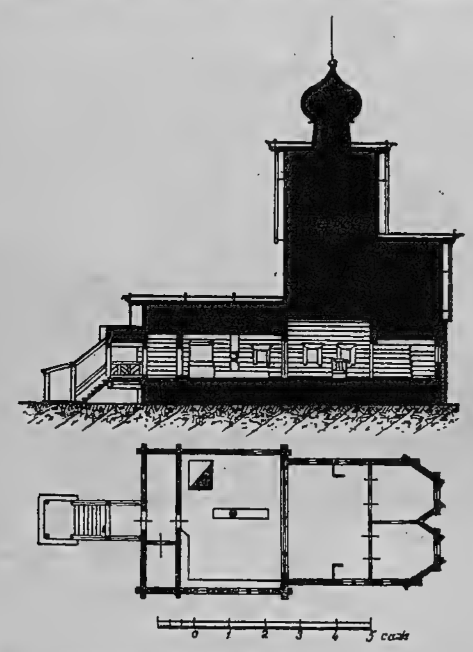


Рис. 233. Церковь Елгомской пустыни, разрез и план

к столпообразному и к квадратному зданию и вовсе не имеют того решающего значения, которое им хотели придать.

Очень трудно доверять клировым записям, определяющим дату церкви, которая могла быть выстроена после пожара вновь, причем в записи это могло пройти не отмеченным. Во всяком случае от начала XVII века мы имеем деревянную церковь в Троицком-Лыкове, которая представляла собой как бы приспособленную для богослужения избу. Такова же церковь села Монастырь Пермского округа (1614 года), а также церковь Елгомской пустыни Каргопольского края

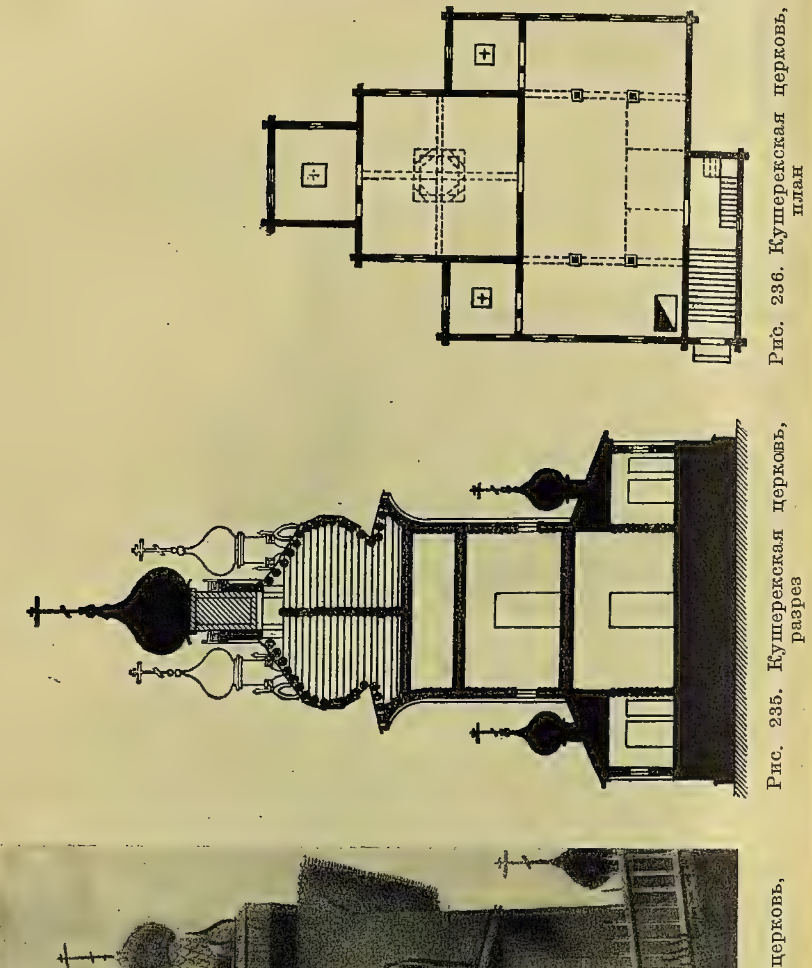


Рис. 234. Кушерекская церковь, с востока

Рис. 235. Кушерекская церковь, разрез

Рис. 236. Кушерекская церковь, план

(1644 года). Но последняя монастырская церковь рассчитана на эффектность под'ема своей клети и ее колоссальных крутых кровель.

Сложение трех клетей (трапезная, место для молящихся, алтарь) и более (приделы) создает комбинацию кровель, подобную которой мы видели в Коломенском дворце (см. куб Кушерекской церкви 1669 года или Чекуевской 1687 года, бочки Усть-Паденьги 1675 года, или Иоанна Богослова на Инше, под Ростовом, 1678 года). Шатер в центре и покатые кровли на боковых прирубах мы находим в церкви Шевдинского городка Вологодского края 1625 года, в Шеговарской церкви Архангельского края 1665 года и др. Нередко шатер окружается бочками — см. Суланду Архангельского края 1667 года и особенно Варгузу 1674 года, которую сравнивали с Вознесенской церковью в Коломенском 1532 года. Громадные соборные типы также воспроизводились в дереве, например Чухчерьма 1657 года и Заостровье 1688 года.

Некоторые из северных храмов получают совершенно примитивное истолкование плана, которое, однако, сказывается так или иначе во всех деревянных церквах. Мы говорим о кресчатости постройки (см. церковь в Верховье, Вологодского края, и др.). Происхождение плана весьма просто и естественно. К клети для молящихся пристраивается с востока клеть для алтаря, с запада — клеть притвора; из характерного для православной идеологии «моления» верующих, рядами стоящих перед иконостасом, вытекает обычная в XVII веке тенденция к образованию поперечно-организованного пространства, которое и образуется благодаря пристройке еще по клети с юга и севера. Получается крестовый план, который поддерживается также христианской идеологией и символикой. В результате мы имеем совпадение с поперечно-организованным пространством восточных храмов, в основе чего лежит, следовательно, глубокая причинная закономерность и внешнее случайное совпадение с крестовыми храмами Херсонеса или, например, Мирожского монастыря в Пскове. Но нет никаких об'ективных доказательств того, что крестовые планы деревянных храмов рус-



Рис. 237. Церковь на Инше, с юга



Рис. 238. Церковь на Инше, разрез

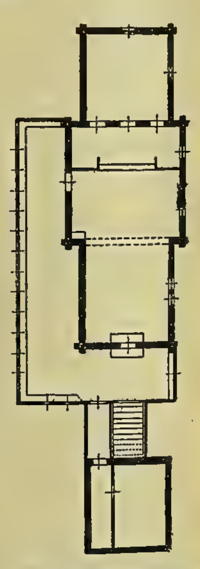


Рис. 239. Церковь на Инше, план

ского Севера идут из древности. Одни иконографические заимствования, восходящие к XVI веку, конечно, вовсе не определяют стиля. В этих деревянных храмах, несмотря на



Рис. 240. Церковь в Шеговарах, с запада

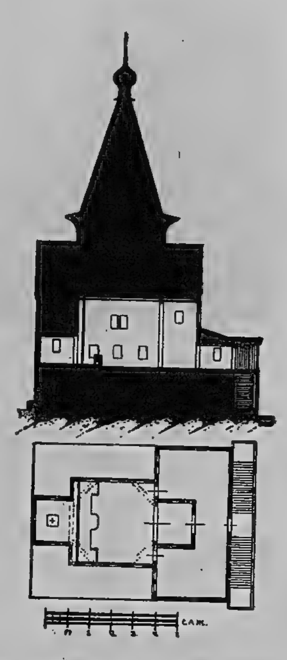


Рис. 241. Церковь в Шеговарах, разрез и план

их под'ем на значительную высоту, вовсе нет динамики XVI века. Этому мешают горизонтальные пересечения посредством «полицы», т. е. расширения верхних венцов сруба для создания отлива кровли. Равным образом нет пластики вследствие навеса тонкого гонта кровель и нередко дробного завершения кровель множеством главок. Замкнутость и статика масс еще бóльшая, чем в каменном зодчестве.



Рис. 242. Погост в Чухчерьме

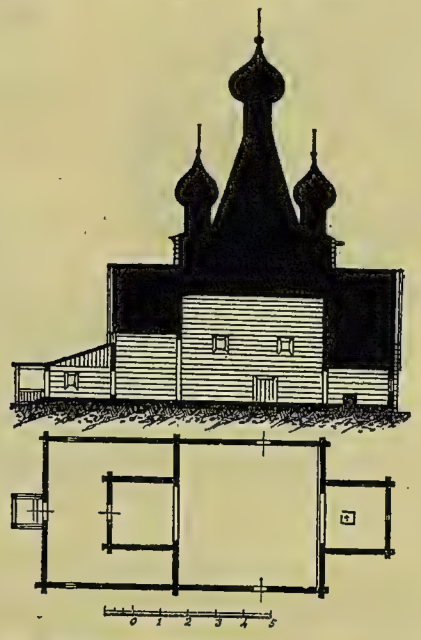


Рис. 243. Церковь в Чухчерьме, разрез и план

Подобно каменным шатровым храмам, деревянные иногда употребляют пропорции, основанные на проекции силуэта в квадрате и на диагонали последнего. Так, высота столпа церкви в Белой Слуде равна поперечному его сечению (*a*),



Рис. 244. Церковь в Верховье, с запада

а высота шатра равняется диагонали этого квадрата (т. е. $a\sqrt{2}$). Высота церкви в посаде Уна, включая верхние бочки приделов, равна ширине храма вместе с этими приделами (*a*), высота столпа до шатра равна диагонали этого квадрата ($a\sqrt{2}$), но рациональные отношения для высоты шатра не могут быть указаны; ширина столпа равна $^3/_7$ ширины всего храма. В церкви Юромского-Великодворского столп вместе с

алтарем вписывается в квадрат (a^2), диагонали которого ($a\sqrt{2}$) равна высота всей шатровой кровли вместе с главой.

Внутреннее пространство отрезано потолком от колоссальных размеров храма, оставаясь ничтожным и создавая такой разрыв между массой и об'емом, какого в каменном зод-

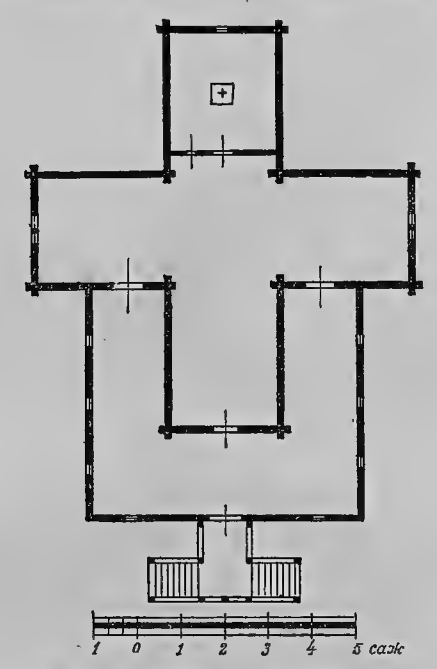


Рис. 245. Церковь в Верховье, план

честве XVII века не было. Так определяется усиленная примитивизация деревянного зодчества. Но живописность планировки зданий по земле сохраняется, создавая не только величественную, но и праздничную картину. Следует добавить, что в древности бревенчатые стены не зашивали тесом, и постройка получала меньшую суровость вследствие игры света и теней.

Так в архитектуру относительно низовых социальных групп деревенской буржуазии и кулачества XVII века проникали элементы живописного стиля социальных верхов.

с мотивами еще XVI века, но получали здесь более примитивное истолкование.

Стилистическое истолкование зодчества наиболее эксплоатируемых классов — оброчного, а тем более барщинного крепостного крестьянства — установить невозможно за отсутствием всяких данных.

ЛИТЕРАТУРА

Айналов, Коломенский дворец (Изв. отд. русск. яз. и словесн. Акад. наук; т. XVIII, вып. 3, 1913).

Александровский, Московские церкви.

Бартенев, Московский Кремль, I—II.

Белов, Казань, Нижний Новгород, Кострома. М. 1913.

Богусевич, Новый тип древнерусского зодчества XVI—XVII вв. (Сборник аспирантов ГАИМК, I).

Брунов, Модель Иерусалимского храма (Сообщ. русск. палест. общ., XXIX).

Brunoff, Ueber den Breitraum in der christlichen orientalischen Baukunst („Münchener Jahrbuch der Bildender Kunst", № F. IV, 1).

Brunov, Une église byzantine à Chersonèse („L'art byzantin chez les slaves", II, Paris 1932).

Brunoff, Ueber den Stil der altrussischen Baukunst („Wiener Jahrbuch für Kunstwissenschaft", VI).

Брунов, Четырехскатное покрытие 1620 г. (Сборн. ОИФУ, вып. 7—8, 1928).

Воронин, Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. ГАИМК, М.—Л. 1934.

Горностаев, Архитектура Москвы («По Москве», 1917).

Гримм, Пропорциональность в архитектуре. Л.—М. 1935.

Дмитриев, Московский Новоспасский монастырь. М. 1909.

Достоевский, Суздаль. М.

Дульский, Памятники старой Казани. Казань 1914.

Дунаев, Вологда (Труды ком. по сохран. древн. памятн., V, 1914).

Дунаев, Деревянное зодчество Костромской губ. (Труды ком. по сохран. древн. памятн., VI).

Дунаев, Сольвычегодск («Баян», №№ 1 и 3, 1914).

Дунаев, Устюг Великий. М. 1919.

Евдокимов, Два памятника зодчества в Вологде («Памятники худож. культ. на Севере», I).

Евдокимов, Север в истории древнерусского искусства. 1921.

Забелин, История города Москвы.

Забелин Черты самобытности в древнерусском зодчестве.

Згура, Проблема возникновения барокко в России («Барокко в России», М. 1926).

Згура, Проблемы и памятники, связанные с Баженовым. М. 1928.

Иванов, Спутник по Ростову Великому. Ростов Великий 1912.

Копяткевич, Смоленская художественная старина. 1914.

Красовский, Деревянное зодчество. СПБ. 1906.

Красовский, Московское каменное церковное зодчество.

Лаговский, Палаты Строгановых в Сольвычегодске (Сборник ОИРУ, вып. 7—8, 1928).

Лукомский, Вологда.

Лукомский, Кострома.

Лукомский, Русская провинция. 1915.

Милеев, Северное русское деревянное зодчество (Труды IV съезда русских зодчих, II, СПБ. 1911).

Некрасов, Города Московской губернии.

Некрасов, Древние подмосковные.

Некрасов, Костромская область в истории древнерусского искусства (Труды Костромск. общ. краевед., XXX, 1923).

Некрасов, Русское народное искусство.

Некрасов, Стиль русской архитектуры XVII в. (Труды секции иск. РАНИОН, IV).

Павлинов, Древности Ярославля и Ростова. М. 1892.

Первухин, Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М. 1913.

Первухин, Церковь пророка Илии в Ярославле. М. 1915.

Сперанский, Очерки по истории Приказа каменных дел Моск. госуд. М. 1930.

Суслов, Очерки по истории древнерусского зодчества. СПБ. 1889.

Суслов, Памятники русского зодчества.

Суслов, Соборы в Романове, Борисоглебске («Зодчий», XIV, 1885).

Титов, Ростовский Кремль. М. 1912.

Фриде, Русские деревянные укрепления (Изв. Акад. матер. культ., III).

Шамурины, Калуга, Тверь, Торжок. М. 1913.

Шамурин, Ярославль, Романово-Борисоглебск, Углич. М. 1912.

Эдинг, Московская архитектура до конца XVII в. М. 1915.

Эдинг, Очерки древнерусской архитектуры («София», № 2, 1914).

Эдинг, Ростов Великий, Углич. М. 1913.





ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

РАЗВИТЫЙ ДЕКОРАТИВНЫЙ СТИЛЬ XVII—XVIII ВЕКОВ



ОСЛЕДНЕЕ двадцатилетие XVII века представляет собою заключительный расцвет древнерусского зодчества после второй крестьянской революции — восстания Разина.

За подавлением восстания следовало новое отягощение крестьян и захват земель и крепостных новыми крупными феодалами, близкими двору (Нарышкины, Лопухины, Апраксины, Меньшиков и др.). Крестьяне юридически уравниваются с холопством. Наконец, подушная подать 1717 года завершила создание нового рабовладения. В конце XVII века появились проекты возврата к прежним формам феодализма путем передачи отдельным аристократам в родовое владение разных русских провинций. Складывается тип аристократа «верховника». Отмена местничества в 1682 году не упразднила сущности феодально-крепостнического строя, а табель о рангах 1722 года ее закрепила. Иностранцы прямо говорили о разделе государства между аристократами.

Последние, однако, в то же время стали принимать все более активное участие в развитии промышленности, выз-

вавшем рост буржуазных отношений. В конце века в «ратуше» реализовались идеи социальной самостоятельности буржуазии. Образовался некоторый союз между феодалами-«верховниками» и «гостями».

Более выгодное положение первых, благодаря наличию даровой рабочей силы в лице крепостных, привело в результате к разгрому купеческих предприятий. Значение буржуазии пало, и «ратуша» была уничтожена. Крепостное право убило зарождавшийся промышленный капитал. Сами «верховники» это признали и в начале XVIII века заявили о необходимости сократить промышленность.

Конец XVII века как раз характерен борьбой системы феодальных отношений с системой буржуазных. Эта борьба вызывала и внутриклассовые столкновения двух групп крупнейших феодалов-«верховников» — предпринимателей и «вотчинников». Дворянство промышленное и дворянство торгующее были двумя феодальными группировками, боровшимися между собой.

Крестьянство и посад вступали в эту борьбу путем бунтов, с одной стороны, и ухода в «старообрядчество», с другой. Сложность социальной обстановки нередко проявлялась в противоречии поступков и идей даже одного лица; едва ли не наиболее типичен в этом смысле Петр I.

Весь XVII век, а особенно его конец, характеризуется резкими идеологическими противоречиями. Идеи демократизма уживаются с крайним деспотизмом, существование церкви — с «всепьянейшим собором», пренебрежение к наукам — с ввозом «эллинских прелестей» (в виде обнаженных статуй), аристократия — с «потешными». Из царской семьи выходит оппозиция царю, делающая попытки опереться на чернь. В кругу консервативной дворянской аристократии родилось зодчество, которое часто называют «нарышкинским», так как громадное количество памятников этого стиля, действительно, выстроено Нарышкиным. Обычно считают, что нарышкинские памятники явились результатом воздействия на московскую архитектуру украинского зодчества стиля барокко.

К сожалению, мало что можно сказать об украинском зодчестве XVI века. От XV века до нас дошли: столпообразная четырехлепестковая церковь во Владимире-Волынском и Сутковицкая церковь с четырьмя башнями. Памятники



Рис. 246. Церковь Густынского монастыря, с запада

эти, в которых подчеркнута идея пластичности, появились на Украине от западных славян. Мы уже видели трансформацию стиля как в Белоруссии, так и в Москве XVI века. Следует думать, что на Украине традиция этого зодчества более сохранилась.

Ко времени около 1640 года относится церковь на Волыни, выстроенная Адамом Киселем, имеющая внутри рельеф-



Рис. 247. Никольский собор в Киеве, с юго-запада

ное надгробие с фигурой основателя храма, выполненной в совершенно барочном стиле. Церковь почти повторяет Сутковицкую, с тем лишь изменением, что вместо двускатной крыши имеет посреди пятую, более высокую башню. Ничего



Рис. 248. Церковь на Экономических воротах Киево-Печерской лавры

барочного в архитектуре еще нет, кроме изломанных кровель, которые, однако, могут быть и более поздними.

В 1672 году гетманом Самойловичем была выстроена в совершенно том же типе церковь Густынского монастыря в Полтавском районе. Однако средневековая иконография получает новое стилистическое выражение. Вместо статики и

иррациональности романского средневековья мы находим движение и сложные соотношения барокко. Типичны кривые грушевидные кровли и чередование узких и широких граней церковных столпов. Самое тело последних сохраняет свою пластику отчасти благодаря различию граней, из которых узкие кажутся как бы срезком тела здания, отчасти вследствие сопрягания стен путем простого пересечения, образующего ребро. Окна заключены в ряды пластических колонн, связанных карнизами; четкие и значительные карнизы тяготеют над стеной.

Другого типа, но в том же духе несколько примитивного и грузного барокко,— базиличная церковь с разрывными фронтонами в Субботове на Полтавщине (1653 года), выстроенная Богданом Хмельницким, а также три базилики с трансептами и фасадными башнями: собор Мгарского монастыря на Полтавщине, начатый гетманом Самойловичем в 1682 году и оконченный Мазепой в 1694 году, Никольский собор в Киеве и собор Братского монастыря там же, того же времени, что и Никольский. Последние два храма построены московским зодчим О. Д. Старцевым по поручению Мазепы, и в некоторых деталях орнаменты несут московские черты. Тот же Старцев выстроил по поручению Мазепы церковь на Экономических воротах Киево-Печерской лавры (1696—1698 годы). Тип церкви — украинский, о пяти восьмигранных столпах с кривыми кровлями, но Старцев вносит сюда московские черты, значение которых мы выясним в дальнейшем; он делает грани столпов почти равными, одевает ребра лопатками, не давая смыкаться простенкам, а окна прячет в наличники с колонками и фронтончиками. Благодаря этому изменяется самое отношение к массам и пластике, хотя широта лопаток и их дробность (см. московскую архитектуру XVII века) сохраняют пластику грузных башен.

Московской обработке, принципиально изменяющей стены и массы здания, подвергнут и дом Мазепы в Чернигове.

Таким образом, средневековое зодчество Украины получает в XVII веке барочное истолкование, но уже в конце это-

го века подвергается московским воздействиям. Барочным переделкам подвергались в XVII веке и старые русские памятники Киева — храм св. Софии, собор Киево-Печерской лавры и др.



Рис. 249. Новый собор Донского монастыря, с запада

Деревянные храмы Украины ведут свое происхождение от каменных и относятся к эпохе, лежащей за пределами темы данной книги. Интересно, что в отличие от русских деревянных церквей они открыты в своем внутреннем пространстве на протяжении всего своего об'ема. В барочном смысле последнего можно не сомневаться.

Имеем ли мы случаи бесспорного занесения в Москву украинских построек?

В 1684—1698 годах, по повелению царевны Екатерины Алексеевны, был выстроен крестообразный собор Донского монастыря. Он очень высок и состоит из четырех закругляющихся, вроде башен, столпов вокруг среднего квадратного. Главы завершают все пять членений храма. Высокие галлереи на арках обходят кругом храма. Собор представляет лишь отдаленное подобие украинских храмов; скорее это переложение восточной части Новоиерусалимского храма Никона. В высокой степени важно то обстоятельство, что в конце XVII века повторяется тип «романского» храма, выстроенного таким идеологом консервативного феодализма, как Никон, причем повторение это создано представителем феодальной оппозиции. В формальной характеристике важно отметить вертикализм и центричность здания и его выделение как бы на постаменте из арок.

Отзвук Донского собора мы встречаем в селе Бурцеве, в 40 километрах от Москвы по Брянской дороге; есть и другие примеры.

К 1688 году относится трехбашенная надвратная церковь Новодевичьего монастыря. В ее иконографии несомненны украинские черты; но грани восьмериков по ярусам равны между собой, что более напоминает старые русские столпообразные храмы. Пластика масс значительно уменьшена филенками, колонками и наличниками.

Единственный известный нам памятник, воспроизводящий украинское зодчество, выстроен в 1681—1687 годах в Курове, недалеко от ст. Пушкино, под Москвой. Состоя из трех столпов, он сохраняет все черты украинского стиля; лишь второй ярус среднего столпа имеет равные грани и не согласован с нижним ярусом. Таким образом, в 80-х годах XVII столетия на московской почве существовали памятники украинского зодчества, однако уже с наклонностью к изменению.

Здесь-то именно и решается проблема «нарышкинского» зодчества, которая обычно связывается с типом ярусных центрических храмов в виде граненых столпов; тип этот принято называть «восьмерик на четверике». Нередко «на-

рышкинское» зодчество характеризуют как барокко («нарышкинское барокко», «московское барокко»), видя в нем начало этого стиля, продолжение которого заключается в «западно-европейском» барокко XVIII века. Однажды было высказано мнение, что «нарышкинское» зодчество есть даже вторая стадия барокко в России, а первой является архитектура всего XVII века, что уже совсем неправдоподобно (см. выше).

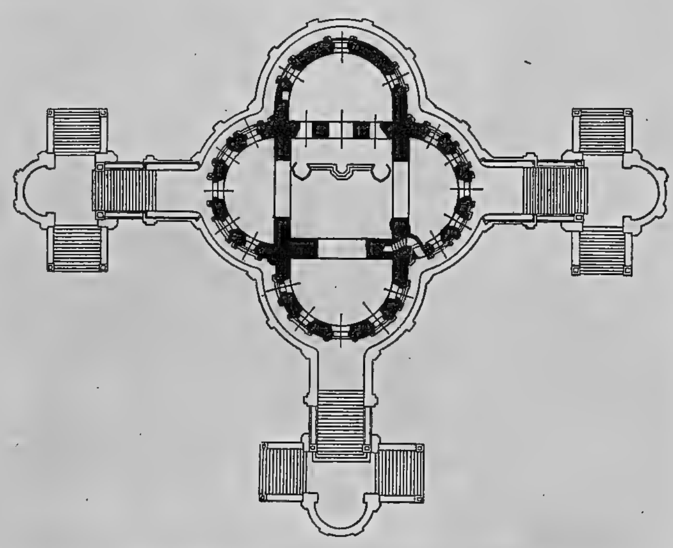


Рис. 250. Церковь в Филях, план

Классическим памятником «нарышкинского» стиля является церковь в Филях, под Москвой, построенная Л. К. Нарышкиным около 1693 года.

Центрическое здание возвышается среди вотчины феодала, имея характер башни. Представляя в плане своего нижнего яруса квадрат с полукругами, храм обнесен открытой платформой на арках, с лестницами, которые спускаются расходящимися маршами. Эта связь здания с природой представляет, несомненно, черту барокко, ставившего здание в связь с бесконечным пространством. Но этим вся близость к барокко и кончается; одна черта не делает стиля, тем бо-

лее, что сходную черту мы наблюдаем даже в памятниках XVI века — связь здания с природой при посредстве лестниц и окружающих здание обходов (см. Вознесенскую церковь в Коломенском). Конечно, в раскидистости лестниц и силуэта церкви Филей эта связь с природой акцентирована

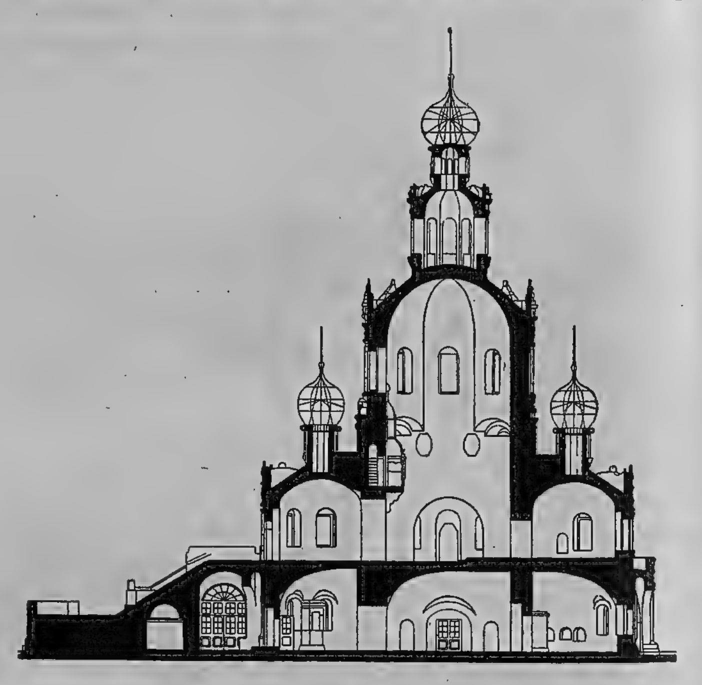


Рис. 251. Церковь в Филях, разрез

более. Второй момент, который принимают за признак барокко, заключается в полукруглых ветвях крестообразного храма. Однако полукруглыми являются и обычные абсиды храмов, начиная с XI века; самая композиция плана могла итти от Украины, но дело в том, ка́к в результате трактованы массы и пространство. То же приходится сказать о скульптурном орнаменте, имеющем черты барочной иконографии.

Обратимся к существу дела. Справедливо, что апелляция к бесконечности лежит в природе барокко, но это же есть и

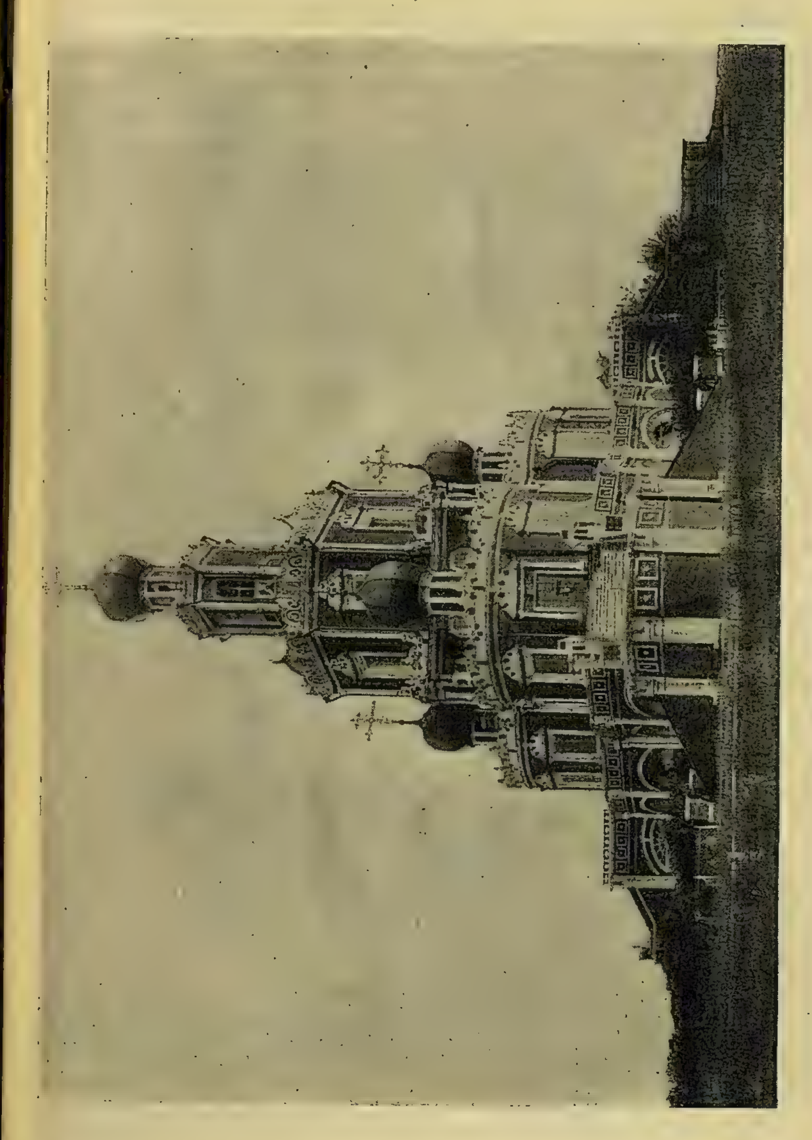


Рис. 252. Церковь в Филяхъ, с запада

в готике; в барокко вторым компонентом стиля является чувственная масса, идущая от Ренессанса. Борьба конкретной чувственности с тягой к абстракции и бесконечности составляет природу барокко, имеющую на Западе свое социальное обоснование в условиях феодальной реакции после буржуазного Возрождения. Из этой борьбы вытекают богатство движения в архитектуре — одновременно и центробежного и центростремительного, переплетение и разрыв форм, перетекание друг в друга пространств и их переплетение, сочетание здания с природой и его конечное одиночество даже в условиях ансамбля.

Пространства церкви в Филях совершенно изолированы друг от друга; полукруглые отрезаны от среднего квадратного, а верхнее отделено ступенчатыми тромпами. Церковь к тому же двух'ярусная, без всякого сообщения между ярусами. Одним словом, мы имеем диференцированные, лишь сопоставленные, притом вполне инертные, вполне статические полые пространства, каждое из которых ничем не делимо, а абсолютно просто. Эти пространства и их сочетания ничем принципиально не отличаются от пространств XVII века и тех эпох, когда их можно было характеризовать как примитивные клети.

Не менее антибарочны массы. Они совершенно не сливаются друг с другом, а лишь составлены и поставлены друг на друга; расчленение подчеркнуто отсутствием крутых кровель и акцентировкой карнизов посредством как бы оборок из орнаментов. Так повторяется слагаемость масс, известная уже с XII века в Полоцко-Смоленской области. Эти массы XVII века, однако, инертнее своих подобий XII века, вздымавшихся в энергичной динамике своими трехлопастными пластическими завершениями.

Здесь следует обратить внимание на отсутствие пластики в массах церкви Филей. Здание двухцветно; красные стены фланкируются белыми карнизами с оборочками и такими же колонками по своим ребрам, т. е. линиям своих пересечений. Окна, в сущности, небольшие, выделены на стене наличниками с фронтонами в виде гребешков. Стена, совер-

шенно плоская и нейтральная, абстрагируется посредством белых пластических линий, которые составляют видимый скелет здания. Насколько карнизы не тяготеют над стеной, доказывает их разрыв наличниками окон, что мы видели

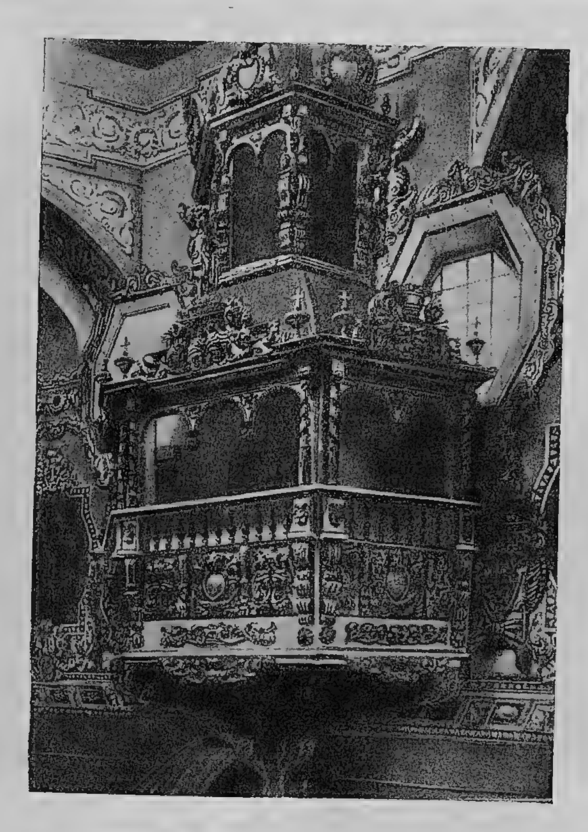


Рис. 253. Церковь в Филях, ложа

в XVII веке. Абстракция стен так велика, что у полукруглых помещений стена принимает парадоксальный характер не выпуклого тела, а «поворота плоскости»; вверху стена вовсе проломлена, и в сквозном павильоне помещен звон. Абстрактные массы церкви не содержат никакой апелляции к бесконечности и никакой противоречивой игры; даже орнаментальные оборки трактованы в вертикальной плоскости.

Перед нами вполне феодальное сооружение. Характерно с этой точки зрения, что в церкви появляется ложа для семьи феодала, помещенная вверху западной стены, как хоры XII—XIV веков.

Совершенно ясно, что ни планы лестниц, ни полукруглые массы нижнего яруса, ни мотивы орнамента не дают права



Рис. 254. Церковь в Жолчине, с юго-востока

своей иконографией говорить о барокко, так как не имеют черт этого стиля. Существует другое мнение, приравнивавшее «нарышкинскую» архитектуру к готике на основе той «скелетности», о которой мы говорили выше. Конечно, по одному стилистическому признаку нельзя говорить о стиле в целом, но этот признак все же относится к существу явления, а не к поверхностной типологии, которой подменяли стиль, признавая «нарышкинское зодчество» барочным.

Храмов подобного стиля было построено большое количество и в Москве и по провинции; но вряд ли среди них можно найти столь совершенный, как в Филях. Нужно отметить замечательную, очень близкую к Филям, надвратную церковь



Рис. 255. Церковь в Уборах, с юго-востока

в Новом Иерусалиме 1694—1697 годов, выстроенную по заказу царской семьи, и Сафаринскую церковь 1691 года, выстроенную тестем царя Ивана Алексеевича Салтыковым.

Возведение подобных храмов продолжалось по московским и подмосковным вотчинным усадьбам и в XVIII веке (см. церковь «на Шереметевском дворе» 1702 года, в Троицком-Лыкове 1708 года, в Тешилине 1703 года и др.).

В провинциальной глуши этот стиль доживает до конца XVIII века.

Сложнее вопрос о начале стиля. Указывают, что известный боярин Хитрово, директор Оружейной палаты, уже в 1680 году выстроил подобную церковь в своем поместье. Упомянутая украинская церковь в Курове 1681—1687 годов уже имеет переход к «нарышкинскому» стилю в верхнем ярусе среднего столпа (см. выше); переходный момент можно видеть в Зюзинской церкви 1688 года.

Вероятно, к 90-м же годам XVII столетия относится церковь в Жолчине, выстроенная царицей Натальей Кирилловной. Здание лишено узорчатой декорации, но сохранило двухцветность и по типу подобно Филям. Будучи в действительности каменной, церковь производит впечатление «фанерной»; так принципы стиля создают впечатление, уводящее от реальных свойств стройки.

Особое место занимает построенный Шереметевым очень нарядный храм в Уборах 1693 года; архитектором был Янка Бухвостов с товарищем. Иконография памятника почти совпадает с Филями; но нет галлерей, храм стоит непосредственно на земле. Впечатление пластичности масс создается выпуклостью силуэта здания, вздымающимися кровлями, переходом скульптурных деталей на самую стену (см. наличники окон, колонны восьмерика), а особенно превращением полукруглых помещений в пересечения трех цилиндров. Мы увидим, что здесь дело идет о вторжении элементов иного стиля.

«Нарышкинский» стиль наиболее типичен в центрических вертикальных храмах, вернувших зодчеству XVII века вертикальную координату более древнего времени. Но тот же стиль проникал в разные типы зданий: кубические с восьмериком, композиции с приделами (на Шереметевском дворе), трехсоставные (Трубино б. Калужской губ.) и др.

Среди вполне кубических храмов этого стиля самый ранний — на передних воротах Девичьего монастыря (1688 года). Большой стройностью отличается надвратный храм Троице-Сергиевой лавры 1693—1699 годов. Замечательна Риз-



Рис. 256. Ризположенская церковь, с юго-востока



Рис. 257. Собор в Рязани, с северо-запада



Рис. 258. Церковь Успенья на Покровке, с юго-запада

положенская церковь 1701 года близ Донского монастыря. Но наиболее выдающимся памятником кубического пятиглавного типа в «нарышкинском» стиле является Рязанский собор 1693—1702 годов.

Громадный куб на платформе, поддержанный арками, при всем своем величии не производит впечатления массива. Тонкие парные колонны, действительно, уподобляются готическим тягам; уничтожены всякие карнизы, замененные вертикальными язычками, ставшими популярными в XVII—XVIII веках.

Храм чрезвычайно репрезентативен, но и абстрактен, превращаясь в какую-то фантастическую декорацию.

Мы уже указали, что в ряде памятников основные черты стиля начинают теряться; появляется склонность к пластике, чему нередко способствует декорация, заполняющая все плоскости. Таков «кладезь» Троице-Сергиевой лавры 1687—1692 годов. Замечательным памятником подобного рода является московская церковь Успения на Покровке, выстроенная архитектором Потаповым на средства «гостя» Серякова. По существу, купечество еще не выдвинуло своего искусства — оно шло за аристократией, притом за консервативной ее частью. Потаповская постройка — тот же «нарышкинский» стиль, который сведен, однако, почти на-нет вследствие пышности декорации. В особенности пучки колонн по углам приобретают смысл не только акцента структуры, но и самостоятельного пластического тела; декорация порталов начинает захватывать стену и уничтожать ее «абстрактность». Те же черты характеризуют Кадашевскую церковь 1687—1713 годов, выстроенную купцом Добрыниным. Храм строился долго, был задуман вряд ли в «нарышкинском» стиле, а закончен с таким двойным аттиком, что выходит уже за пределы этого стиля; колокольня — одна из лучших в «нарышкинском» стиле. Но самой выразительной является колокольня Новодевичьего монастыря.

В противоположность ей, как на выражение массива и пластики, следует указать на колокольню церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (1687 года), имеющую в себе черты

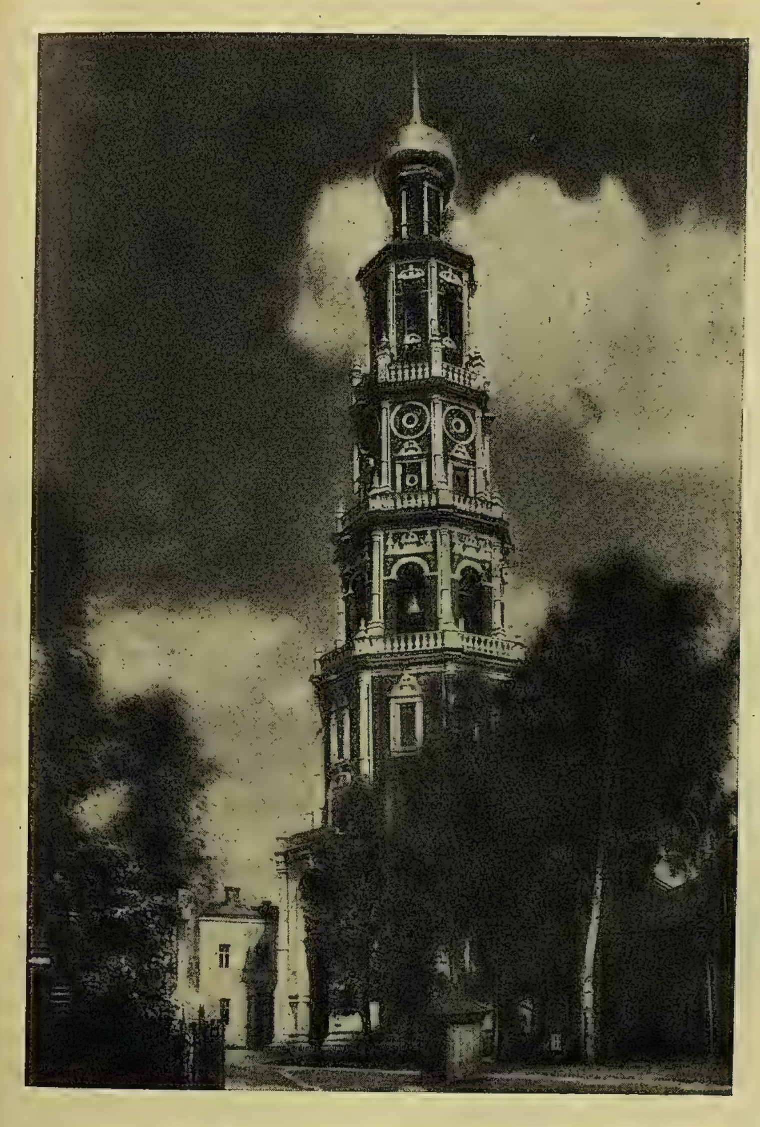


Рис. 259. Колокольня Новодевичьего монастыря

голландизма. При наличии голландских художников в Москве XVII века это не удивительно; недаром верху «Уточьей башни» Сергиевой лавры нашлось полное соответствие в голландском зодчестве. В кругу пышной, «по-купечески» обработанной архитектуры «нарышкинского» стиля, храмы, созданные Строгановыми, наиболее удаляются от классического выражения этого стиля. Таков собор Сольвычегодского монастыря 1689—1693 годов, довольно примитивный, напоминающий постройки еще середины XVII века, и изящный храм в Горьком 1719 года, получивший завершение в характере собора Донского монастыря XVII века. Можно указать и другие храмы в том же роде. В них нет нового понимания пространства и масс; все дело сводится к декорации, в которой колонна и антаблемент получают почти западно-европейскую ордерность, а фасад разрабатывается в характере гражданского двух- или трехэтажного дома. Декорация не только определяет грани здания, но и покрывает стены.



Рис. 260. Колокольня церкви Иоанна Предтечи в Толчкове

Совершенно естественно, что абстрактный момент стиля получал наиболее сильное выражение в культовых зданиях; их тематика творила и их образ, и эти храмы не могли выйти из среды, изобретшей «всешутейший» собор; они отно-

сятся к среде консервативно настроенных феодалов. В гражданском строительстве «нарышкинский» стиль также нашел применение, но был менее выразителен и больше шел на компромиссы с иными течениями архитектуры. Даже крепостное зодчество получало «нарышкинскую» декорацию, как мы видим на верхушках башен Новодевичьего и Донского монастырей 1697—1711 годов.

Наиболее замечательны в рассматриваемом нами стиле хоромы Волкова, позднее Юсуповых, у Красных ворот в Москве. Значительно искаженные в XIX веке путем разных доделок и поделок, хоромы эти все же сохранили черты живописной композиции, схожей с хоромами Коломенского, но более простой и миниатюрной, а также черты дематериализации масс «нарышкинского» стиля.



Рис. 261. Уточья башня Сергиевой лавры

Трапезные монастырей (см. Новодевичьего монастыря 1685 года и Троицкой лавры 1686—1692 годов, также «чертоги» последней) ближе придерживаются этого стиля, вместе с тем указывая своими датами, что искание большей материальности идет от времени до сложения стиля.

Характерна живописная рустика трапезной Троицкой лавры, напоминающая ярославские постройки. Еще в 1680 году была выстроена трапезная Симонова монастыря, с совершенно голландским разрывным фронтоном, иллюзорной живописной рустикой и парными колоннами. Здание крайне грубо пере-



Рис. 262. Строгановская церковь в Горьком, с северо-востока

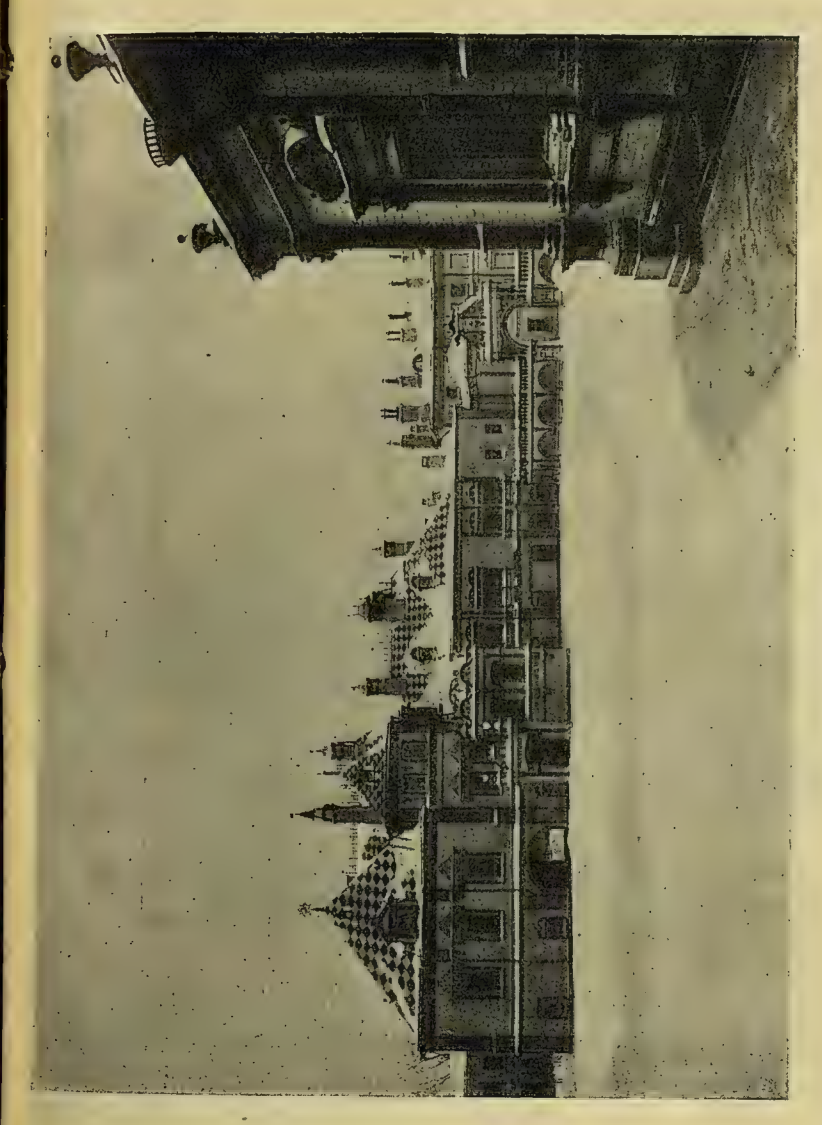


Рис. 263. Дворец Юсуповых

дает европейский прототип и позднее дало компонент в «нарышкинском» зодчестве не только гражданском, но и церковном (ср. колонны по вертикальным архитектурным линиям). Но в трапезной Симонова монастыря мы видим, в смысле сти-

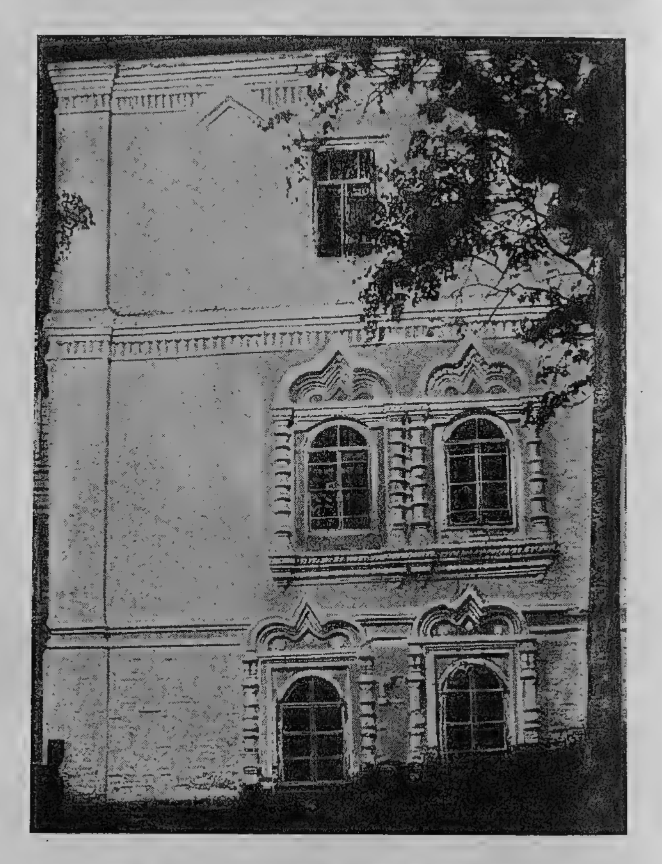


Рис. 264. Воеводский дом в Соликамске

ля, материалистический примитивизм середины XVII века, а вовсе не аристократический «нарышкинский» стиль. Последнему принадлежит ряд домов в провинции (см. «воеводские» дома в Коломне, Соликамске, Чебоксарах; частные дома в Усолье, Калуге, Гороховце и др.), а также замечательный Крутицкий теремок над воротами, относящийся, как удосто-

веряют документы, к 1694 году. Сохраняя живописную асимметрию русского зодчества XVII века, теремок присоединяет к этому средства живописи, как таковой, путем введения изразцов, но здесь уже разрушается принцип абстрагирования масс.

Стоит сравнить колокольню Иоанна Предтечи в Толчкове с колокольней Новодевичьего монастыря и Уборы с Филями,



Рис. 265. Дом в Гороховце

чтобы видеть, как в ряд «нарышкинских» памятников вторгаются иные художественные течения.

В совершенно немецком (хотя и провинциальном) стиле выстроен был дворец в Симоновом монастыре, давно искаженный и полуразрушенный (так называемая Солодожня). Близок ему исчезнувший дом Главной аптеки, который затем был занят под Московский университет, а впоследствии уступил свое место безобразному зданию Исторического музея. Но и в Солодожне и в Главной аптеке есть черты.



Рис. 266. Крутицкий терем

говорящие о русском зодчем, сбивавшемся в воспроизведении иностранных образцов на «нарышкинский» стиль.

Дематериализация и пышность центрических зданий с вертикальной динамикой проникли и в архитектуру Севера.



Рис. 267. Дом Главной аптеки

К XVII—XVIII векам относятся знаменитые многоглавые пирамидальные соборы Вытегорского и Кижского погостов, не имеющие, конечно, никакого отношения к крестьянскому искусству, а всецело принадлежащие торговому посадскому капиталу, идущему за консервативной верхушкой феодалов.

Мы видим, что ряд памятников «нарышкинского» стиля имеет некоторый уклон в сторону усиления выражения пластического; вместе с тем, этот уклон не является последовательной эволюцией, а врывается спорадически, причем даже в ранние моменты существования стиля. Уже это одно должно заставить предположить параллельное существование иного стилистического выражения. Мы находим этот иной

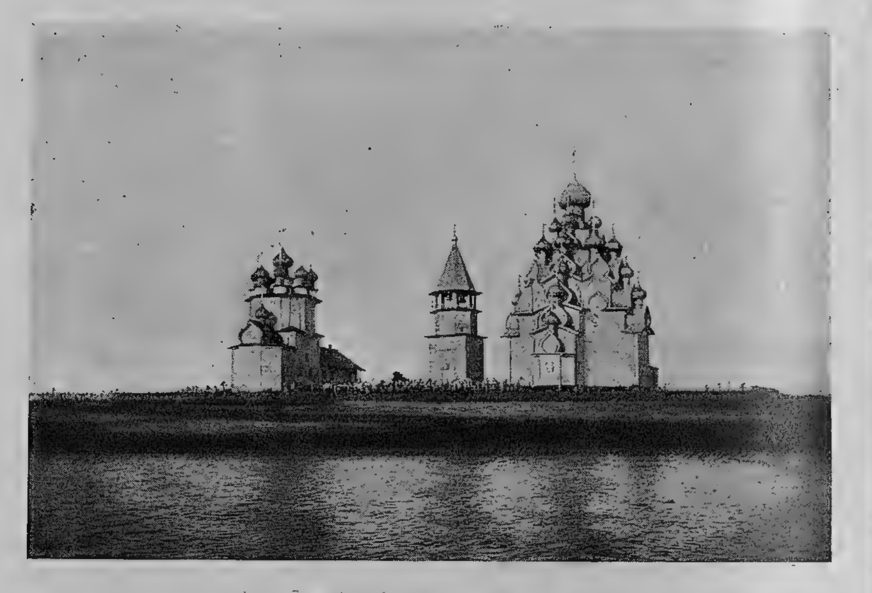


Рис. 268. Кижский погост

стиль также в усадьбе крупных феодалов. Но, прежде чем перейти к рассмотрению этого стиля, следует отметить, что его рождение связано с возникновением новых пространственных представлений, обнаружившихся в условиях, ничего общего не имеющих с интересующим нас стилем.

В 1686 году выстроили собор Спасо-Яковлевского монастыря в Ростове, а в 1691 году вздумали его надстраивать с целью увеличения вверх его внутреннего пространства, расчлененного столбами и подпружными арками по старой системе XVI века. В компартименте, несущем главу, был снят ее барабан, но оставлены паруса, стены надстроены, и

даны новые паруса с барабаном и главой. Таким образом, получилось замкнутое кривое пространство, которое прорвалось и переливается в другое замкнутое и кривое пространство, в свою очередь также прорванное, уже барабаном. Такой системы ряда переливающихся и кривых пространств нет ни в одной более ранней русской постройке, начиная с XI века, даже и в храмах с живописным пространством, несмотря на наличие на русской почве алтарных абсид, парусов, тромпов и всякого рода ступенчатых арок.

Почти в то же время, а именно в 1684—1688 годах, дочь князя И. А. Голицына строит под Москвой (в селе Петровском-Прозоровском, против впадения Истры в Москва-реку) церковь совершенно необычайного характера. Вокруг четверика мы видим не полукруглые, а трехлопастные в плане рукава, представляющие как бы слившиеся цилиндры; извне каждый рукав отделен от другого колоннами. На четверике стоит восьмерик. Все здание приземисто и крайне неуклюже, как будто архитектор, привыкший к статическим, инертным и диференцированным массам, с трудом сооружал необычный для него организм. Далее мы еще вернемся к названному памятнику; теперь же обратимся к более совершенным образцам этого типа.

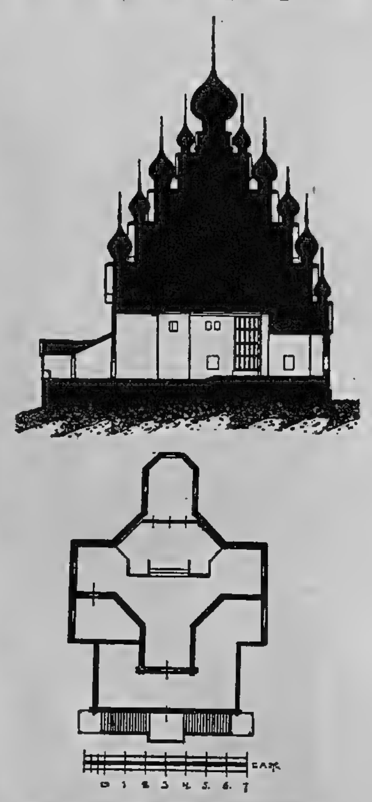


Рис. 269. Кижская церковь, разрез и план

В 1690 году, после падения Софьи, заботами царицы Натальи Кирилловны заново отстраивается Высокопетровский монастырь в Москве, бывший усыпальницей Нарышкиных.



Рис. 270. Дубровицкая церковь, с запада

Возникают две кубические церкви «нарышкинского» стиля, из них одна,— Петра Митрополита, на месте сломанной церкви XVI века, — совершенно необыкновенная. Можно думать, что церковь была создана по замыслу Петра I; осталась она незаконченной.

Одновременно с Петровской церковью Высокопетровского монастыря были начаты явно исходящие из того же проекта

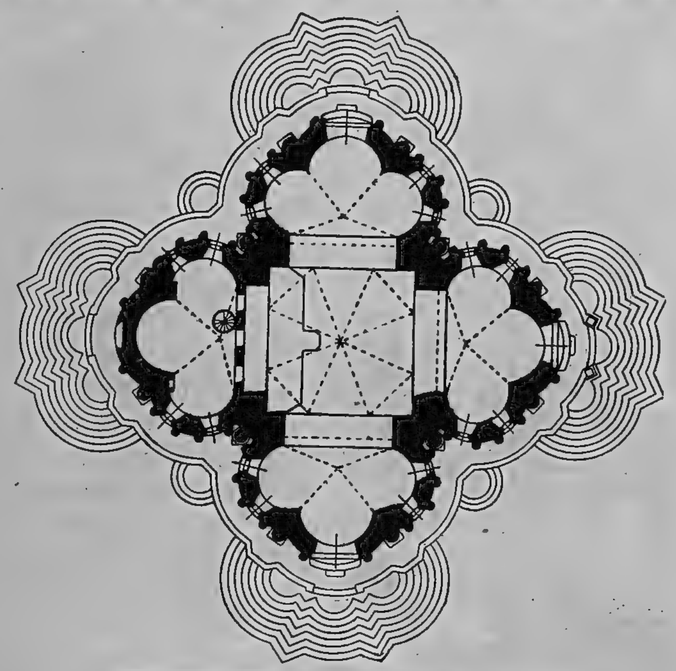


Рис. 271. Дубровицкая церковь, план

две церкви: Дубровицкая (под Подольском), законченная в 1704 году, и Перовская (под Москвой), законченная в 1705 году. Первая выстроена известным дядькой и сотрудником Петра, одним из решительных западников — Б. А. Голицыным, вторая — его братом П. А. Голицыным, т. е. людьми, чуждыми и даже враждебными кругу Натальи Кирилловны. Четвертая такая же церковь от той же эпохи находится в Волынском (под Москвой) и датируется 1703 годом, но неизвестно точно, когда она начата.

В основе всех этих храмов лежит, как прототип, церковь Ива в Риме, выстроенная Борромини в 1660 году. Существует предание, что Дубровицкий храм построен по проекту шведского архитектора Тессина, который, действительно, присылал позднее Петру свои проекты для постройки собора в Петербурге. Тессин был учеником Борромини и в свои постройки вводил мотивы своего учителя, в частности целиком перенял покрытие церкви Ива. Таким образом, весьма вероятно, что в основу Петровской церкви лег проект Тессина, использованный одновременно и Голицыными (культурные сношения последних с Западом известны).

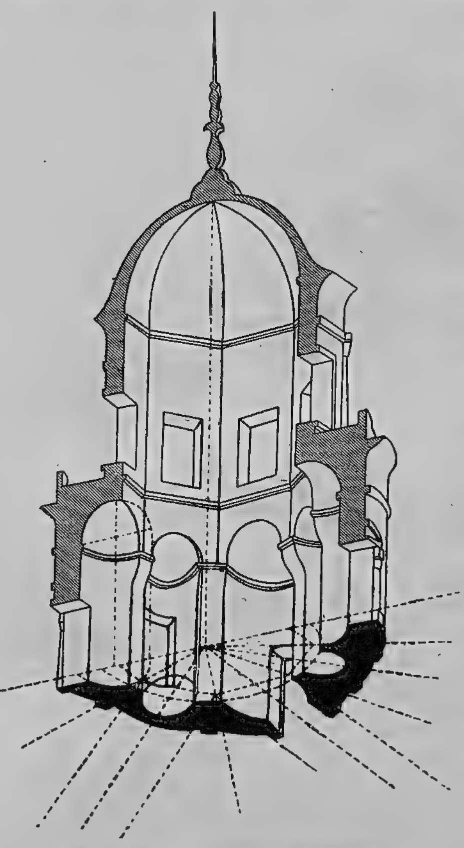


Рис. 272. Перовская церковь, по обмерам А. И. Некрасова

Петровская церковь не имеет ничего общего с «нарышкинскими», кроме центрического плана и вертикальной координаты; отсутствует скульптурная декорация в виде колонн и наличников, хотя имеются следы того, что они предполагались. Чтобы наспех закончить здание, требовавшее длительной работы, рельеф заменили живописью, близкой к декорации строгановских церквей.

Церковь в Перове представляет точную копию Петровской церкви и является таким же классическим памятником «тессиновского» стиля, как церковь в Филях—«нарышкинского»

Первый ярус двух'ярусной церкви представляет собою кривое тело, составленное из пересечения восьми цилиндров, попеременно широких и узких. Место их пересечения занимает колонна, которая, однако, не в силах расчленить общую массу; иррационально отрезанные кривые цилиндры производят впечатление входящих друг в друга, давая массе движение, а ее пластике — чувственность. Движение это как бы вырывается наружу и вновь уходит вглубь; колонны лишь сдерживают борьбу противоположно направленных сил.

Могучие карнизы тяготеют над стенами, как общее с ними пластическое целое, и несут на себе по кривой выложенные вычурные фронтоны с скульптурными украшениями. Дуговой план фронтона, как известно, не встречался даже у Растрелли.

На почти плоской кровле стоит второй широкий восьмигранный ярус с равными гранями, по ребрам отмеченный колоннами. Отсутствие определенности в соотношениях между гранями верхнего яруса и цилиндрами нижнего создает впечатление неделимости этого верхнего яруса, а массивные карнизы и очень большие окна с умеренными наличниками сохраняют его пластику. Яйцевидный купол с кривой шейкой и маленькой главкой венчает здание. Следует прибавить, что двери в широких гранях первого яруса заключены в наличники в виде ренессансной рамы из колонн с антаблементом и кривым фронтоном, чем подчеркивается пластическое выражение целого. В системе здания лежит соответствие пропорциям человеческой фигуры, что особенно заметно в окнах. Пластические массы, при своей сложности, обладают характером такой целостности, что даже мысленно представляются неделимыми, интегральными, а не просто синтетичными. Колонны и карнизы вовсе не образуют скелета абстрактных инертных масс; они — лишь пластическое добавление к более пластическим и подвижным массам. Все в них противоположно «нарышкинскому» стилю.

Еще поразительнее пространство, также интегральное. Четыре больших и четыре малых абсиды вливаются в цент-

ральное круглое помещение, образуя нераздельное кривое пространственное тело, которое можно уподобить разве лишь слившимся мыльным пузырям, рассматриваемым изнутри. Но дан не только изгиб этого тела в горизонтальном сечении, вертикальный изгиб дан как самыми конхами абсид, так и в виде колоссального кронштейна самого простенка, образующего анту между абсидами. Ничтожные карнизы внутри храма не могут раздробить единство его пространства, поднимающегося, искривляясь, снизу доверху.

Центробежные движения и среднего и периферийных цилиндров взаимно пересекают друг друга, не давая вошедшему в храм никакой определенно направленной ориентации. Совершенно ясно, что мы имеем дело с подлинным барокко, где чувственный момент тела принимает причудливые формы в результате своего стремления наружу, к окружающему пространству.

Ни об'ем здания, ни его массы никак не связаны с православным культом, с разграничением «горнего» и «мирского», с «моленным стоянием». По существу, здесь негде поставить иконостас, и алтарь неотделим от места для молящихся. Конечно, иконостасы имеются в этих храмах, они в них втиснуты, но неуместны.

Пространственное решение здания не считалось с назначением последнего, пространственный образ является самодовлеющим. Это — априорное пространство, и в основе его лежит метафизика барокко, а не мистика средневековья. Здание подобного рода, апеллирующее к бесконечности, есть в то же время кривая пространственная единица в ней, сама составляющая совокупность друг в друга проникающих подобных же, но менее сложных, единиц. Никакой иной стиль не знает подобной сложности пространства; на русской почве она появляется в конце XVII века впервые.

Примитивное пространство «нарышкинских» храмов, оставаясь средневековым, не имеет ничего общего с идеей этого сложного пространства. Однако искусство Борромини, насажденное через Тессина и, очевидно, дающее начало новой русской архитектуре, не могло явиться в Москве во всей

своей типичности и философской глубине. Представители той части аристократии, которая была связана с промышленностью, оценили, конечно бессознательно, лишь чувственный



Рис. 273. Церковь в Троекурове, с юго-запада

момент и внутреннюю борьбу, заключенную в стиле барокко, не усвоив его идейного содержания.

Но выражение и в массах и в пространстве московских подражаний Борромини упрощено, нет внутренней стремительности и неуравновешенности, которая характерна для Борромини с его «мировыми проблемами». Самая априорность пространства не доходит до мотива какой-либо предвзятой кривой, оставаясь в пределах отрицания функционализма.

Никакой метафизической философии в Москве XVII—XVIII веков образоваться не могло. Что отличает этот «тессиновский» стиль от барокко Борромини и его последователей, в том числе и самого Тессина, — это полное спокойствие движения всех форм и композиции в целом. Нет ни разорванных фронтонов, ни ризалитов, ни выступающих или прячущихся друг за друга колонн, ни раскреповок.

Совершенно очевидно, что создать такое чувственное здание, притом культовое, но чуждое идей культа, могла лишь среда, изобретшая «всешутейший собор».

Не надо думать, что на «тессиновский» стиль не могло быть реакции со стороны эмоций, ему противоположных. Конечно, относительное завершение Петровской церкви живописной декорацией уже подчинялось принципам «нарышкинского» стиля. Церковь в Волынском примитивизирует здание: у основания верхнего восьмигранника идет узкая галлерея, отрывающая верхнее пространство от нижнего.

Церковь в Полуэктове под Рузой, той же системы, уже второй половины XVIII века, и церковь в Воскресенском близ Подольска, того же времени, лишены изгиба ант в виде кронштейнов, отчего пространство теряет свой вертикальный изгиб. То же приходится сказать о надвратной Тихвинской церкви Донского монастыря 1713—1714 годов, весьма пластичной, сложной и декоративной по своим массам. Совсем упрощена, но не потеряла интегральных пространств и масс, надвратная церковь Лаврентьевского монастыря в Калуге (1730 года). Вообще, памятников этого стиля не так мало, хотя и гораздо менее, чем «нарышкинских», причем, как и последние, они не встречаются в Петербурге, что об'ясняется существом развития нового русского искусства.

Наиболее замечательна по своей пышности — Дубровицкая церковь, в которой барокко ее масс исключительно красноречиво. Четыре кривых рукава храма, которые распадаются на три пересекающихся цилиндра, приросли к четырем сторонам среднего помещения; над последним возвышается на кривой кровле двух'ярусная башня, как на какой-нибудь голландской ратуше, покрытая куполом в виде княжеской

короны. Исключительный характер придает зданию сплошная скульптура: скульптурны искривленные лестницы, ведущие на террасу, обходящую храм; рустами разделаны стены и колонны, стоящие во внешних углах и по наличникам окон и дверей; статуи и скульптурные орнаменты, среди которых некоторые изгибаются, словно падают, покрывают цоколь, кровлю, башню, купол и люкарну. Пышная скульптура покрывает внутренние своды храма.

Тем не менее, при всей своей барочной пышности, храм обнаруживает признаки реакции древнерусского зодчества как раз в существеннейшей своей части — в пространстве. Лишь рукава крестообразного в плане храма характеризуются интегральным пространством. Средняя часть представляет выделенный куб, «клеть», которая диференцирована не только от рукавов, но и от верха посредством тромпов. Нельзя сомневаться в том, что это продиктовано культовыми соображениями и необходимостью поставить иконостас. Помимо того, колонны потеряли западноевропейские пропорции, вновь превратились в древнерусские тяги или дудочки.

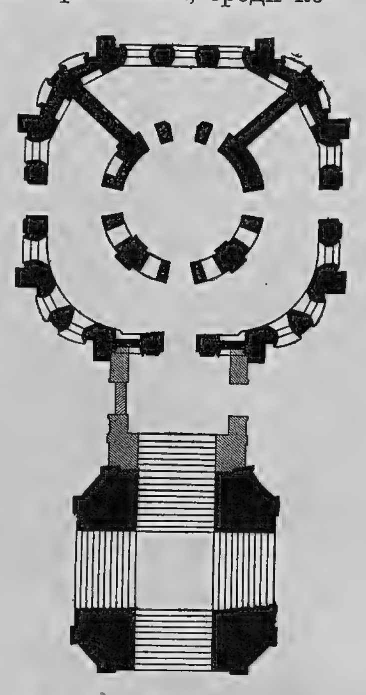


Рис. 274. Церковь в Троекурове, план по обмерам А. И. Некрасова

Если Дубровицкий храм является свидетельством проникновения в барокко черт древнерусского зодчества, то, очевидно, в Уборах (см. выше) мы видим проникновение барокко в древнерусскую, по существу, постройку.

Совершенно ясно, что упомянутый наиболее ранний из «тессиновских» храм в селе Петровском-Прозоровском представляет первую робкую попытку того же компромисса, возврат к которому мы встречаем в Дубровицком храме.

В простейшем своем виде, лишенный скульптуры и получивший вместо ратушной башни завершение «нарышкинского» стиля, тип Дубровицкого храма представлен в церкви Крестовоздвиженского монастыря 1709—1718 годов. Здесь организация пространства лишена геометричности, и телесная масса неуклюжа и мало подвижна: древнерусский примитив овладевает зданием.

Еще замечательнее в этом отношении церковь в Троекурове под Москвой (1700 года). Снаружи — это крестообразная постройка с рукавами, покрытыми крутой кровлей по арке, образующей фронтон каждого рукава. Все формы плоски; зодчий избегает колонн, зато он ставит мощные пилястры по углам и с ними согласует тяжелые карнизы. Порталы убраны рустованными пилястрами и несут над собой как бы плоские щиты. Получается такая примитивизация масс, что здание приобретает монументализм чуть ли не древнейшего новгородского зодчества, плоскостность его стен и лопаток. Однако вставки между рукавами храма в виде четверти цилиндра, а также люкарна в куполе возвращают памятнику чувственную материальность.

Внутри мы неожиданно встречаем иное. Никаких интегральных пространств нет, сложность сочетания рукавов и четвертей цилиндров никак не отражается в об'емах. Последние совершенно диференцированы и в обоих ярусах здания представляют собой косные, примитивные цилиндры, окруженные столь же примитивным кольцевым пространством, которое отделено от цилиндра чрезвычайно толстыми стенами с узкими пролетами и покрыто приплюснутым сводом.

Еще большая примитивизация заметна в постройке Тиньковской церкви (близ Серпухова), выстроенной Долгоруким в 1701—1707 годах, и в Марфинской церкви 1701 года. Кресчатые пространства первой еще содержат элементы интегральности в перетекании пространств; во второй же появляется полная диференциация и упрощенность масс (храм дошел в искаженном виде). Известно, что Б. А. Голицын, построивший Марфинскую церковь (он же — строитель Дубро-

виц), недовольный постройкой, засек насмерть ее зодчего Белозерова.

Потеря интегральности и возвращение к примитивному пространству совсем не обозначали, однако, полного возврата

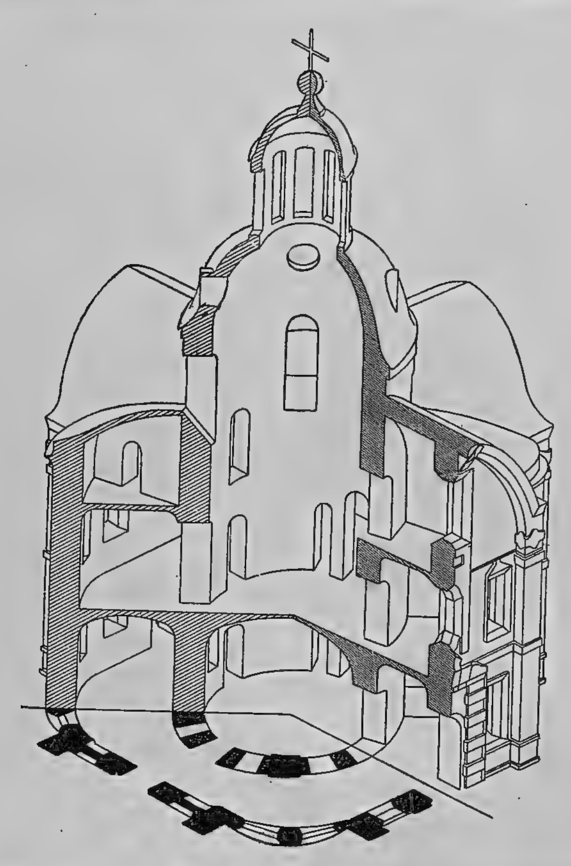


Рис. 275. Церковь в Троекурове, по обмерам А. И. Некрасова

стиля XVII века. Тип и выражение Троекуровской церкви не повторились. В каком направлении шло развитие зодчества, показывает церковь в Полтеве (близ Москвы), выстроенная в 1704—1709 годах адмиралом и первым мануфактурщиком, царским родственником и бывшим потешным — Ф. М. Апраксиным.

Перед нами — тип «нарышкинского» стиля, ярусная церковь со звоном вверху, но без каких-либо признаков этого стиля. Бросается в глаза в массах храма отсутствие внешнего выделения алтаря; храм — не интеграл масс, а полное единство нижнего яруса, растянутого по направлению с запада на восток, единство вытянутого восьмерика. Это первый случай такого единства массы, которое является признаком европейского понимания дома. Мощная пластика стен лишь оттенена, но не уничтожена пилястрами; пропорции восьмерика, его окна, карнизы, раскреповка, порталы и наличники имеют совершенно западные черты, причем не только в нижнем ярусе, но и в верхних. Плоскость стен предсказывает ампир, а суховатость пилястров — черты первоначального строительства Трезини в Петербурге.

Совершенно исключительна организация внутренних пространств, которые не составляют интеграла, имея сомкнутые своды с самостоятельными шелыгами, как бы образуя комнаты, над которыми оказались даже чердаки (над алтарем и трапезной).

Логическое последствие Полтевской церкви — зодчество первоначального Петербурга. Этим заканчивается древнерусская архитектура.

Мы не знаем гражданского зодчества «тессиновского» стиля. Вряд ли оно было возможно, так как пространство Тессина крайне «нефункционально», являясь отражением чисто рационалистической концепции. Тем не менее можно думать, хотя бы на основе дворца Лефорта и арсенала, что чувственная пластика и спокойствие «тессиновского» стиля близки новой русской гражданской архитектуре; их отражение в дальнейшем следует видеть в каких-нибудь садовых павильонах и других декоративных или служебных постройках дворянской усадьбы.

Следует отметить общую черту храмов «нарышкинского» стиля (особенно ярусных) и «тессиновского»: и те и другие явились на территории крупнофеодальных усадеб и преследовали одну и ту же задачу — прославление владельца усадьбы, хотя и разными художественными приемами.

Возникший в начале XVIII века Петербург не знал ни «нарышкинского», ни «тессиновского» стиля. В провинции они существовали довольно долго, как консервативные реминисценции. В Москве эти стили получили в течение XVIII



Рис. 276. Церковь в Полтеве, по обмерам А. И. Некрасова

века новую переработку под воздействием западного зодчества, при новых историко-социальных условиях, создав оригинальность творчества Зарудного, Ухтомского, К. Бланка, Баженова, Казакова и др. Судьба древнерусского архитектурно-художественного выражения в новом зодчестве уже не входит в тему данной работы.

ЛИТЕРАТУРА

Барокко в России (Сборник ГАХН).

Бакланов, Эволюция архитектурных форм в русск. провинц. церк. зодч. XVIII в. (Изв. Акад. ист. матер. культ., II. 1922).

Брунов, Галлерея в Измайлове (Сборник ОИРУ, № 5—6, 1928).

Брунов, О хорах в древнерусском зодчестве (Труды секции теор. и метод. РАНИОН, II).

Brunoff, Реценз. соч. Zaloziecky, Gotischen und barockischen Kirchen.

Brunov, Ueber den Stil der altrussischen Baukunst („Wiener Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, VI).

Грабарь, Дома Голицына и Троекурова («Строительство Москвы», № 10, 1925).

Дунаев, Русское барокко («Экскурсионный вестник», № 3, 1915).

Zaloziecky, Gotischen und barockischen Kirchen.

Красовский, Деревянное зодчество.

Красовский, Московское каменное церковное зодчество.

Лукомский, Русская провинция. 1915.

Некрасов, Города Московской губернии.

Некрасов, Декоративное искусство древней Руси.

Некрасов, Древние подмосковные.

Некрасов, К московскому барокко (Сборник ОИРУ, № 1, 1927).

Некрасов, Отчет о Тверской экспедиции (Труды каб. истор. матер. культ., V).

Памятники усадебного искусства (ОИРУ, М. 1928).

Померанцев, Музеи-монастыри Московской губ., М. 1929.

Потапов, Очерк древнерусского гражданского зодчества.

Шероцкий, Киев.

Ширяев, Памятники барокко в Смоленске (Труды смоленск. музеев, I).



ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ответствен. редактор Ю. К. Милонов. Литературн. редактор Н. Е. Жолквер
Макет издания Г. И. Крастошевского.
Технический редактор на производстве Е. А. Смирнова.

Сдано в производство 10/VIII 1935 г. Подписано к печати 20/I-1936 г. 25 п. л. 62 × 94 1/16. В 1 п. л. 36500 знаков. Уполн. Главлита В-33272. Тираж 4000 экз. Клише, печать и переплетные работы 13-й типоцинкографии Мособлполиграфа, Москва, Петровка, 17. Заказ № 547.

Цена 18 рублей. Переплет 2 рубля

ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Должно быть
33	3 сверху	карнизами к балюстрадам	карнизами и балюстрадами
36	3 сверху	живописи	живописности
74	5 сверху	XII века	XIII века
115	2 снизу	в XIII веке	в XVIII веке
118	10 сверху	отделанными	отделенных
126	10 снизу	квартала	квадрата
130	6 снизу	XII—XVIII веков	XVII - XVIII веков
178	5 снизу	1302 год	1362 год
189	14 снизу	Коломенской церкви	Колмовской церкви
191	5 снизу	торгового хозяйства	товарного хозяйства
220	7 снизу	Построенный	Обстроенный
254	15 снизу	зодчества	искусства
295	14 сверху	незамыкаемое	но замыкаемое

А. И. Некрасов

ОГЛАВЛЕНИЕ

Редактор на производстве Е. А. Смирнова.

Сдано в производство 10/VIII 1935 г. Подписано к печати 20/I-1936 г. 25 п. л. $62 \times 94^1/_{16}$. В 1 п. л. 36500 знаков. Уполн. Главлита В-33272. Тираж 4000 экз. Клише, печать и переплетные работы 13-й типоцинкографии Мособлполиграфа, Москва, Петровка, 17. Заказ № 547.

Цена 18 рублей. Переплет 2 рубля

